

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

A TRADUÇÃO DE METÁFORAS NO FILME JAPONÊS
A VIAGEM DE CHIHIRO.

FLORIANÓPOLIS
2010

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

A TRADUÇÃO DE METÁFORAS NO FILME JAPONÊS
A VIAGEM DE CHIHIRO.

Dissertação apresentada como
requisito final à obtenção do título de
Mestre em Estudos da Tradução pela
Universidade Federal de Santa
Catarina.

Área de Concentração: Processos de
Retextualização

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo Lima

FLORIANÓPOLIS
2010

GISELE TYBA MAYRINK REDONDO ORGADO

A TRADUÇÃO DE METÁFORAS NO FILME JAPONÊS
A VIAGEM DE CHIHIRO.

Dissertação julgada como requisito final para a obtenção do grau de
MESTRE EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO.

Área de concentração: Processos de Retextualização

Lexicografia, tradução e ensino de línguas estrangeiras.

Aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-graduação em
Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

FLORIANOPOLIS, 13 DE AGOSTO DE 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ronaldo LIMA
(Orientador)

Profª. Dra. Andréa CESCO
(PGET/UFSC)

Prof. Dr. Maurício Brito de CARVALHO
(UNIRIO)

Prof. Dr. Alain-Philippe DURAND
(University of Arizona – Tucson – USA)

AGRADECIMENTOS

À minha filha, pela paciência e resignação ao ouvir tantas vezes, ao longo destes dois anos: “A mamãe agora está estudando”.

Ao Marcelo, pelo companheirismo e pela compreensão com que aprendeu a reconhecer e a respeitar meu empenho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Ronaldo Lima, pela oportunidade concedida, acreditando em minha capacidade, me incentivando principalmente quando a insegurança surgia.

À minha família, pelo apoio e por acreditar em meus sonhos.

Ao meu irmão, por esclarecimentos na tradução da língua inglesa.

Às amigas no Japão, pelo material essencial para esta pesquisa, e por esclarecer dúvidas do idioma japonês.

Aos professores da PGET e aos colegas do curso, que participaram, direta ou indiretamente, enriquecendo este trabalho; e também aos professores que se dispuseram a participar da banca de defesa.

À Prof^a. Dr^a. Ana Cláudia de Souza, por me introduzir ao universo das metáforas, e ao Prof. Dr. Lincoln Fernandes, ao da Literatura Infanto-Juvenil; a ambos, pelas críticas construtivas na fase de qualificação.

À CAPES, pelo suporte financeiro.

Aos professores Alice Tamie Joko e Fausto Pereira (UnB), ao Prof. Pedro Vicente Sobrinho (Academia Norte-Riograndense de Letras), à Grace Nakata (Fundação Japão), ao César Hirashima e à Carolina Alfaro de Carvalho, pela troca de informações e conhecimentos.

A todos aqueles sem os quais este trabalho não teria sido possível, o meu “Muito obrigada”.

Gisele Tyba Mayrink Redondo Orgado

千里の行も一歩より始まる
(老子)

Senri no kou mo ippo yori hajimaru

“Uma jornada de mil milhas começa com um simples passo”.
Lao Tse

RESUMO:

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. **A tradução de metáforas no filme japonês *A viagem de Chihiro***. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.

Este trabalho tem por objetivo investigar a tradução de metáforas realizada no processo de legendação do filme de animação intitulado: *A viagem de Chihiro*, do diretor japonês Hayao Miyazaki. Para fazê-lo, será considerado o suporte teórico descritivista de van den Broeck (1981), complementado pela proposta de Toury (1995), descrevendo as opções existentes, a fim de analisar as escolhas feitas pelo tradutor/legendador para a tradução das metáforas selecionadas, levando-se em consideração as dificuldades de se lidar com a tradução destas sob a ótica linguística, bem como sob a perspectiva de culturalidade intrínseca de cada idioma. Nesta investigação levanta-se a suposição de que a parcela imagética está em consonância com o texto oral e escrito, e que neste espaço de diálogo entre as expressões semióticas imbricadas delineiam-se algumas das ações do tradutor a serem aqui investigadas e discutidas. Observaremos, particularmente, a questão da tradução interlinguística de metáforas, a saber: japonês/português, sob a influência dos aspectos culturais e interculturais, bem como sua circunscrição no âmbito das perspectivas técnicas da legendação.

Palavras-chave: Tradução; metáfora; cultura; legendação.

ABSTRACT:

ORGADO, Gisele Tyba Mayrink Redondo. **A tradução de metáforas no filme japonês *A viagem de Chihiro***. 112 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, UFSC, Florianópolis.

This present work aims to discuss the translation of metaphors used in the process of creating subtitles for the animation movie entitled: “A Viagem de Chihiro”, from the Japanese director Hayao Miyazaki. While so doing, van den Broeck’s (1981) descriptive theory support will be considered, complemented by Toury’s (1995) proposition, describing the existing options in order to analyse the choices made by the translator/subtitler in the translations of the selected metaphors, taking into consideration the difficulties of dealing with said translations under a linguistic viewpoint as well as under the intrinsic culturality of each language. In this analysis a supposition is made that the imagery portion is in consonance with text, spoke and written, and that in this space of dialog between semiotic expressions some of the translator’s actions here analysed and discussed take shape. We shall observe, specifically, the issue of interlinguistic translation of metaphors, i.e. Japanese/Portuguese, under the influence of cultural and intercultural aspects, in addition to their circumscription to the realm of subtitling techniques perspective.

Keywords : Translation, metaphor, culture, subtitling.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. JUSTIFICATIVAS PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA....	16
1.1 Justificativa.....	16
1.2 Metodologia.....	16
1.3 Objetivos e organização da pesquisa	17
2. O IDIOMA JAPONÊS E ALGUMAS IDIOSSINCRASIAS.....	20
3. CONCEITOS TEÓRICOS NORTEADORES DA PESQUISA..	33
3.1 Conceitos de tradução.....	33
3.2 Tradução e os aspectos interculturais	42
3.3 A metáfora e a tradução	44
3.3.1 Conceituando metáforas.....	44
3.3.2 Traduzindo metáforas.....	46
3.4 Tradução intersemiótica.....	49
3.5 Legendação.....	53
3.5.1 Técnicas de Legendação	55
4. ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME.....	60
4.1 O filme.....	60

4.2 O título	64
4.3 Seleção de metáforas	69
5. DISCUSSÃO.....	96
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	104

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura A: Exemplo do uso de “você” em japonês.....	21
Figura B: Tradução da Figura A em português	21
Figura 1-A: Exemplo 1 de onomatopeia em japonês	27
Figura 1-B: Tradução do Exemplo 1 em português	27
Figura 2-A: Exemplo 2 de onomatopeia em japonês	28
Figura 2-B: Continuação do Exemplo 2.....	28
Figura 2-C: Tradução do Exemplo 2 em português	28
Figura 3-A: Exemplo 3 de onomatopeia em japonês	29
Figura 3-B: Tradução do Exemplo 3 em português	29
Figura 4-A: Exemplo 4 de onomatopeia em japonês	30
Figura 4-B: Continuação do Exemplo 4.....	30
Figura 4-C: Tradução do Exemplo 4 em português	30
Figura 5: Capa do filme em japonês	66
Figura 6: Capa do filme em português	66
Figura 7: Capa do filme em espanhol	66
Figura 8: Capa do filme em francês	66
Figura 9: Capa do filme em inglês	67
Figura 10: Capa do filme em italiano.....	67
Figura 11: Sequência de cenas do sumiço do nome <i>Chihiro</i>	68
Figura 1.1: Exemplo 1 de metáfora em japonês.....	70
Figura 1.2: Tradução do Exemplo 1 em português	70
Figura 2.1: Exemplo 2 de metáfora em japonês.....	72
Figura 2.2: Continuação do Exemplo 2.....	72
Figura 2.3: Tradução do Exemplo 2 em português	72
Figura 3.1: Exemplo 3.1 de metáfora em japonês.....	75

Figura 3.2: Tradução do Exemplo 3.1 em português.....	75
Figura 3.3: Exemplo 3.2 de metáfora em japonês	76
Figura 3.4: Tradução do Exemplo 3.2 em português.....	76
Figura 4.1: Exemplo 4.1 de metáfora em japonês	78
Figura 4.2: Tradução do Exemplo 4.1 em português.....	78
Figura 4.3: Exemplo 4.2 de metáfora em japonês	80
Figura 4.4: Continuação do Exemplo 4.2.....	80
Figura 4.5: Tradução do Exemplo 4.2 em português.....	80
Figura 5.1: Exemplo 5 de metáfora em japonês	82
Figura 5.2: Tradução do Exemplo 5 em português.....	82
Figura 6.1: Exemplo 6 de metáfora em japonês	84
Figura 6.2: Continuação do Exemplo 6.....	84
Figura 6.3: Continuação do Exemplo 6.....	84
Figura 6.4: Tradução do Exemplo 6 em português.....	84
Figura 7.1: Exemplo 7 de metáfora em japonês	87
Figura 7.2: Continuação do Exemplo 7.....	87
Figura 7.3: Tradução do Exemplo 7 em português.....	87
Figura 8.1: Exemplo 8 de metáfora em japonês	90
Figura 8.2: Tradução do Exemplo 8 em português.....	90
Figura 9.1: Exemplo 9 de metáfora em japonês	92
Figura 9.2: Tradução do Exemplo 9 em português.....	92
Figura 10.1: Exemplo 10 de metáfora, em japonês	94
Figura 10.2: Tradução do Exemplo 10 em português.....	94

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 1	69
Tabela 2 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 2	72
Tabela 3 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 3.1	74
Tabela 4 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 3.2	76
Tabela 5 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 4.1	78
Tabela 6 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 4.2	80
Tabela 7 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 5	81
Tabela 8 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 6	84
Tabela 9 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 7	87
Tabela 10 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 8	89
Tabela 11 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 9	92
Tabela 12 - Áudio, tradução e legenda - Metáfora 10	94
Tabela 13: Quadro de Estratégias tradutórias e Recorrências	96

INTRODUÇÃO

A tradução de legendas fílmicas, com olhar particular para a questão das implicações ligadas à tradução da metáfora, conduz a considerar uma série de aspectos que permeiam este tipo de realização singular, entre os quais pode-se citar brevemente: a troca de sentido entre expressões semióticas imbricadas, ou seja, texto oral, escrito e imagem. Efetivamente, uma complexa trama reunida em um único fórum, aparentemente não percebido de modo explícito pelo espectador leigo, mas que gera, como veremos ao longo destas páginas, imenso empenho para o profissional da área.

Podemos declarar que a linguagem, de modo geral, e a língua de modo específico, se torna possível com base na interpretação e, de forma mais ampla, através da tradução, que exerce o papel de ferramenta preponderante de união entre culturas, para que estas se permitam ultrapassar fronteiras não somente geográficas, mas formativas, sendo as questões de ordem linguística aparentemente gerais a todas as línguas conhecidas, como por exemplo, o papel da metáfora.

Segundo Roman Jakobson, em *Linguística e Comunicação* (1969), a tradução poderia ser dividida em três vertentes para se interpretar um signo verbal: a intralinguística – ou reformulação; a interlinguística – ou tradução propriamente dita; e a intersemiótica – ou transmutação. Esta pesquisa será elaborada com base na perspectiva da tradução interlinguística, a qual sabemos não se tratar simplesmente de transposição de palavras e expressões de um idioma fonte para um idioma alvo. Engloba também aspectos relevantes a serem considerados, tais como as diferenças culturais e linguísticas que interferem fortemente nas composições de sentido.

Umberto Eco, em *Quase a Mesma Coisa* (2007), afirma que traduzir é estar em constante negociação com o texto de partida, mas também com o texto de chegada, pois a tradução seria o produto resultante da convergência de orientações provenientes de diversos pólos. Ou seja, as escolhas vão muito além de equivalências gramaticais. Traduzir requer leitura, interpretação. Em síntese máxima: traduzir equivale a realizar a exegese do texto, em sentido amplo.

Apesar de a metáfora ser um fenômeno que pode ser destacado nas investigações de caráter intralinguístico, isto é, circunscrito no sistema amplo de uma língua específica quando da leitura do texto, as bases consideradas para a realização deste estudo, conforme dito

anteriormente, são de natureza interlinguística, visto que abordará questões de interpretação implicando mais de uma língua, particularmente falando: quando traduzimos uma metáfora de uma língua para outra. Em ambos os casos, isto é, seja no estudo intralinguístico, seja na investigação de caráter interlinguístico, o tradutor é convidado a mergulhar na questão da composição do sentido que a metáfora propõe.

A opção em voltar o olhar para a metáfora, no escopo desta investigação, se justifica, principalmente, em razão do complexo invólucro que esconde suas subtilidades, colocando-a diante do tradutor, de modo concomitante, como um recurso extraordinário, que pode tanto simplificar, como tornar altamente complexos os processos de tradução ou de simples interpretação por parte do leitor/espectador.

Ao trabalho do tradutor, adiciona-se a complexidade imposta pelas limitações técnicas da legendação¹, como, por exemplo, o tempo de exposição do componente textual escrito na tela ou mesmo a quantidade máxima de caracteres determinados para certo espaço previamente delineado. Nesse processo, na maioria das vezes desconhecido por parte do público espectador, não é raro, como constataremos nas páginas ulteriores desta investigação, que as metáforas originalmente criadas pelo autor/diretor do filme sejam contornadas ou simplesmente eliminadas na tradução das legendas. Essas anulações podem, eventualmente, não interferir na compreensão da ideia geral do enredo, mas geram alterações que provavelmente interferem na percepção global da trama criada para a obra original que, como sabemos, constitui sempre produto de longa e elaborada tarefa, amplamente pensada e repensada em todos os seus detalhes por seu diretor e realizadores.

Adotando-se o mapeamento traçado por Holmes (1972), esta pesquisa está situada sob três óticas dos Estudos da Tradução: primeiramente, como *descriptive product oriented*, uma vez que, para fins de análise, levaremos em consideração o produto final, ou seja, a tradução das legendas a partir do original; em segundo como *theoretical, partial* e *text type restricted*, já que as legendas são o meio onde está inserido nosso objeto de pesquisa; e por fim, *theoretical, partial* e *problem restricted*, em que as metáforas são o problema tradutório a ser

¹ Nesta pesquisa optou-se por utilizar o termo legendação quando referente ao trabalho de tradução efetuado pelo legendista, profissional responsável pela criação das legendas a partir do original; enquanto o termo legendagem seria referente ao trabalho técnico exercido pela empresa legendadora ao realizar a gravação de tais legendas (ARAÚJO, 2002).

explorado.

Seguindo a linha condutora proposta por Gideon Toury (1995), de que quando traduzimos uma língua, traduzimos também uma cultura, seria de suma relevância levar em consideração fatores como contextos sociais, históricos, políticos, religiosos, ou seja, valores, crenças e ideologias que fazem parte dessa cultura.

No que diz respeito às diferenças e particularidades que fazem parte do contexto intercultural, propõe-se, através deste estudo, uma análise comparativa de idiosincrasias próprias a cada uma das culturas e a cada uma das línguas envolvidas no filme em questão, a saber: os idiomas japonês, como língua fonte (LF) – por se tratar da língua original do filme; e o português, como língua alvo (LA) – uma das línguas para as quais o filme foi traduzido, legendado e também dublado.

Deste modo, para fins de análise e pesquisa, foram selecionadas algumas expressões metafóricas do texto oral (áudio) no filme em japonês, bem como a tradução que estas metáforas receberam no texto escrito (legendas) na versão do filme em português, abordando quais as possibilidades tradutórias que o legendista teve para suas escolhas.

O estudo apresentará também uma breve abordagem sobre os procedimentos técnicos envolvidos no processo de legendação e se estes, somados à participação subjetiva do tradutor enquanto primeiro intérprete ativo da obra fílmica, interferem na tradução intercultural das metáforas.

1. JUSTIFICATIVAS PARA A REALIZAÇÃO DA PESQUISA

1.1 – Justificativa

A tradução de metáforas dentro do processo de legendação, circunscrito na tradução audiovisual, ainda se encontra como um objeto de estudo pouco explorado no meio acadêmico, a despeito de se tratar de uma das modalidades de tradução mais praticadas mundialmente (ALFARO DE CARVALHO, 2005), e por este motivo, é digno de maior atenção e aprofundamento.

Dentro deste contexto, não obstante as dificuldades encontradas pelo tradutor/legendista devido às restrições técnicas inerentes ao processo de legendação, a recriação das expressões metafóricas, não somente de uma língua, mas também de uma cultura para outra, apresenta-se como uma atividade de grande complexidade, uma vez que está sujeita a inadequações ocasionadas, algumas vezes, por questões decorrentes de experiências pessoais, aspectos culturais envolvidos na elaboração metafórica, pela característica de indeterminação semântica da metáfora, além da predominante busca pela literalidade no que diz respeito ao processo tradutório da legendação (SOUZA, 2007, p.8).

Pensando na riqueza de aspectos a explorar, presentes na obra de animação: *A viagem de Chihiro*, do diretor japonês Hayao Miyazaki, circunscritos nos Estudos da Tradução, é que proponho desenvolver pesquisa baseada em tradução, metáforas e legendação.

1.2 – Metodologia

Este trabalho teve como sistema de pesquisa a análise e comparação de duas versões do filme, em DVD (2001): o título original em japonês, 千と千尋の神隠し (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*), e sua versão em português, *A viagem de Chihiro*. Para fins de estudo e comparação, esta pesquisa adotará como *corpus* a análise de 12 excertos especificamente selecionados por serem, em sua forma, compostos por metáforas.

Primeiramente as metáforas serão apresentadas em seu idioma original, o japonês, seguidas de suas respectivas transliterações em

português; posteriormente, será apresentada uma versão de tradução literal dos termos que compõem a expressão, para nossa língua vernácula; por fim, será apresentada a versão em língua portuguesa apresentada na legenda da respectiva cena do filme, correspondente ao texto oral que, originalmente, continha a metáfora.

Cada excerto será anexado a imagens extraídas do filme, no momento em que as legendas eram exibidas em suas respectivas cenas. Deste modo, será possível uma melhor visualização das diferenças pertinentes ao processo de legendação de cada idioma em questão.

O material selecionado será, então, analisado sob a luz dos preceitos teóricos de van den Broeck (1981), com complementação de Toury (1995), para a prática da tradução das metáforas enquanto recurso linguístico, que por constituírem agente de elevada complexidade, merecem especial atenção por parte dos tradutores.

1.3 – Objetivos e organização da pesquisa

Sabendo-se das dificuldades que permeiam a tradução de metáforas entre línguas e culturas tão distintas quanto as aqui analisadas, adicionadas às dificuldades impostas pelas limitações técnicas compreendidas no processo de legendação, o que faz com que o trabalho do tradutor seja transformado em um desafio, e tomando-se como base a grade de alternativas teóricas acima citadas, pretende-se, através desta pesquisa, analisar as escolhas feitas pelo tradutor na tradução das expressões metafóricas originais em japonês para as legendas do filme em português.

Para tanto, propomos desenvolver, inicialmente, um apanhado sobre estudos teóricos acerca dos temas: tradução – bem como aspectos interculturais envolvidos nesta; alguns conceitos teóricos sobre a metáfora e os procedimentos comumente adotados para sua tradução; além de abordagens a respeito do processo de legendação fílmica, e de modo mais superficial, algumas de suas técnicas. Essas informações são de significativa relevância, por comporem o embasamento teórico e constituírem-se em elementos norteadores desta pesquisa.

A seguir, para que se possa apresentar alternativas, ou mesmo justificativas, das escolhas feitas pelo legendista no processo tradutório das legendas, faz-se necessário um apanhado específico, apresentado nos capítulos ulteriores, com informações técnicas, análise e discussão

de dados, formado por informações acerca do filme, da seleção dos excertos e particularidades do idioma japonês.

Por fim, apresentaremos a discussão e considerações finais deste trabalho com base nas análises feitas a partir da tradução das metáforas contidas nas legendas do filme, conforme já anteriormente citado no início deste item, examinando o material apresentado, confrontando restrições técnicas, linguísticas e, particularmente, de ordem cultural, situadas no espaço entre os idiomas japonês e o português brasileiro.

“Todos os dicionários juntos não contêm nem metade dos termos que precisaríamos para nos entendermos uns aos outros”.

José Saramago

2. O IDIOMA JAPONÊS E ALGUMAS IDIOSSINCRASIAS

Muito embora pesquisadores e teóricos dos Estudos da Tradução ainda apresentem suas ressalvas quanto aos métodos de tradução, seja privilegiando a língua/cultura de origem, ou favorecendo as mesmas no idioma de chegada, ou mesmo priorizando o sentido em detrimento da palavra, ou ainda adotando um estilo livre, ao invés de literal, em meio a incessantes debates dentro deste controverso universo, uma afirmação é unânime a todos: a tradução interlínguas não se trata pura e simplesmente da transcodificação de vocábulos e expressões isoladas de um idioma para outro. Ela engloba uma série de outras condições e preceitos, principalmente quando os idiomas e as culturas envolvidas se encontram tão distantes entre si, como no caso das línguas orientais e ocidentais, ou, mais especificamente, as línguas japonesa e portuguesa.

O tradutor que se propõem a mediar tais línguas, obviamente irá se deparar, não somente com amplas diversidades culturais, mas também com características gramaticais igualmente díspares, que podem vir a auxiliá-lo em sua tarefa, dadas algumas características aparentemente simples, como por exemplo as conjugações verbais, que resumem-se em passado e presente/futuro/infinitivo², ou inversamente, podem se tornar um obstáculo a mais, somado aos já inerentes ao processo tradutório em si.

A grande pluralidade de componentes de natureza linguística e cultural contidas, às vezes, em uma simples unidade lexical, constitui somente um dos vários desafios que se enfrenta ao trabalhar com tradução, tendo em vista que os contextos mais amplos se estendem muito além do léxico, acrescido do fato de ser hábito, por exemplo, na cultura japonesa, dizer o que se deseja, sem no entanto ser necessariamente claro e objetivo. Cabe, neste caso, aos interlocutores, a gestão das parcelas subjacentes à expressão propriamente dita, isto é, a compreensão do “não-enunciado”, normalmente do que chamamos de “contido nas entrelinhas”.

Isto se manifesta igualmente na maneira como os japoneses verbalizam oralmente, pois os níveis de discurso na língua japonesa são de extrema importância e possuem caráter definidor de vários

² O infinitivo pode ser utilizado tanto para indicar o presente quanto o futuro. A maior complexidade da conjugação verbal na língua japonesa reside no nível de formalidade e polidez (HIRASHIMA, 2007).

parâmetros, caracterizando um complexo de construções que refletem a natureza hierárquica de sua sociedade, com distinções em formas verbais e vocabulários particulares, que variam de acordo com o *status* relativo aos interlocutores e dos graus que determinam as relações entre eles.

Apesar de existir na língua japonesa uma grande variedade de possibilidades de colocação de pronomes pessoais, frequentemente estes são omitidos, sendo substituídos pelo próprio nome da pessoa a que se referem, ou simplesmente dispensados quando podem ser subentendidos. Cathy Hirano, em seu artigo *Eight ways to say you: the challenges of translation* (2006), afirma existirem ao menos oito maneiras diferentes de se utilizar a palavra “você” (em japonês, あなた: *anata*).

Tratam-se de usos linguísticos que demonstram *nuances* culturais que refletem o gênero ou o *status* social do orador com seu interlocutor, respectivamente: uma forma empregada só por homens; uma forma polida para alguém de *status* superior; uma forma neutra quando se fala com um colega; um modo mais informal quando se dirige a alguém em um patamar inferior, etc. É muito comum, inclusive, a sua utilização dentro do ambiente familiar, quando a esposa se dirige ao próprio marido, como podemos verificar abaixo, no exemplo extraído do filme:



Figura A



Figura B

Nota-se que, neste caso, uma tradução literal das palavras contidas na legenda em japonês あなた 戻りましょう あなた (Anata modorimashou, anata), por “Você, volte aqui, você!”, causaria certo estranhamento devido ao grau de relacionamento dos personagens – marido e mulher –, optando o legendista por uma adaptação contextual mais natural, substituindo a palavra “você” por “Querido”.

Ademais, o uso do termo “você”, propriamente dito, é geralmente evitado por ser muito direto. Levando isso em consideração, o tradutor deve dedicar atenção especial ao verificar se há informações que sejam cruciais para a compreensão dos personagens ou da relação entre eles. Se houver, provavelmente haverá a necessidade de se encontrar vias alternativas para estabelecer o diálogo, pois a palavra “você”, por si só, pode não transmitir mensagem alguma ao espectador em idioma distinto do nipônico (HIRANO, 2006).

Entre algumas das principais implicações a serem afrontadas ao se trabalhar com tradução com línguas tão diferentes entre si, como no caso um trabalho traduzido do japonês para o português, pode-se citar o caráter altamente diverso da estrutura gramatical de uma frase composta em japonês, que acaba exigindo um grande exercício linguístico-cultural por parte do tradutor.

Frases em japonês começam com um sujeito, mas na maioria das vezes ele é oculto e subentendido pelo conteúdo. Normalmente o plural, embora exista, é raramente empregado. Nos poucos casos em que o plural emerge, novamente, exige-se do interlocutor profundo conhecimento do idioma, buscando uma interpretação a partir do contexto, a fim de compreender se trata-se de um ou mais sujeitos. Na oração, o sujeito vem seguido do objeto, e posteriormente pelo verbo. E dentre outras particularidades, cita-se igualmente, a título ilustrativo, o fato de que a alteração de sufixos no final do verbo é que determina se a frase será afirmativa, negativa ou mesmo interrogativa. Com isso, a primeira tarefa do tradutor, nessas duas línguas, seria navegar por entre o complexo quebra-cabeças que envolve a relação entre as duas línguas, para, então, remontá-lo em uma estrutura que torne compreensível para os espectadores, em português, aquilo que foi expresso originalmente, e, posteriormente, lançar-se à tradução propriamente dita³.

Sua complexa forma de escrita requer vasto conhecimento e domínio idiomático, já que possui quatro tipos distintos. São eles: os grafemas semânticos (ideogramas), conhecidos como *kanji*, que são

³ Ver similaridade contextual em HIRANO, 2006, p.225-226.

caracteres ideográficos provenientes do sistema de escrita chinesa, utilizados para representar os substantivos, adjetivos, verbos e nomes; os grafemas fonéticos (fonogramas japoneses), divididos em duas categorias, o *hiragana*, utilizados para representar flexões verbais, morfemas que dão a função da palavra na sentença, etc., e o *katakana*, que assim como o *hiragana*, representa sílabas, e não letras alfabéticas isoladas, sendo utilizado para transcrever palavras de origem estrangeira e onomatopeias⁴ (HIRASHIMA, 2007; OGASSAWARA, 2006); e por fim, o *romaji*, que é uma adaptação do alfabeto latino utilizado para a transcrição ocidental, baseado no sistema Hepburn⁵.

Esta forma de escrita ideogramática adotada no Japão, difere de línguas fonéticas, como a nossa, por apresentar uma conexão natural entre o referente e o signo. Já no português, “essa associação se dá de forma lógica através de signos arbitrários, cujo significado é estabelecido entre os falantes por convenção” (HIRASHIMA, 2007, p.122).

“Os sistemas pictográficos, que rapidamente evoluíram para a ideografia, visam a desenhar o *mundo*, entendido seja como coleção de coisas, seja como movimento, processos relacionais, nome e verbo. Já os sistemas alfabéticos e silábicos se dedicam a desenhar a *palavra*” (LUZ, 2002, p.15).

Décio Pignatari (1987) explica que, em japonês, “procura-se mostrar a coisa e não dizer o que ela é [...]”, não havendo, inclusive, a existência e o emprego do verbo “ser”. (*apud* HIRASHIMA, 2007, p.121).

Devido à natureza pictográfica do ideograma⁶, cuja etimologia é

⁴ Ainda neste capítulo abordaremos, mais detalhadamente, a importância das onomatopeias no idioma japonês.

⁵ Adotado comumente pelos dicionários japoneses, este sistema foi criado por James Curtis Hepburn para facilitar tanto a leitura quanto a expressão oral da língua japonesa, representando graficamente os sons do idioma utilizando o alfabeto latino, conforme a pronúncia inglesa (MICHAELIS, 2000).

⁶ Segundo Haroldo de Campos (1977), os ideogramas são derivados de uma fase pictográfica, embora, atualmente, a maioria tenha perdido sua motivação visual, restando pouca ou quase nenhuma similaridade com seu referente original (HIRASHIMA, 2007, p.122). Alguns poucos ideogramas ainda conservam características de semelhança com seus respectivos referentes, como, por exemplo, a justaposição de ideogramas a seguir: 木 (*ki* : árvore); 林 (*hayashi* : bosque); 森 (*mori* : floresta).

claramente constante, nos remetendo diretamente ao significado da palavra, pode-se afirmar que trata-se de uma língua sintética, pelo menos no que concerne à escrita.

Essa forma concisa de expressão pode vir a se tornar um grande obstáculo para o tradutor, principalmente para o tradutor/legendista, já que este trabalha sob normas técnicas que impõem um número máximo de caracteres por linha, e mesmo um número máximo de linhas dentro de cada legenda. Segundo as palavras de Venutti (1996, p.114), “as traduções são inflacionárias”, ampliando o que foi dito originalmente. Sendo assim, há que se fazer escolhas muito bem feitas para representar em (poucas) *palavras*, o que foi expresso em *símbolos* ideogramáticos.

Essa preocupação se deve principalmente às diferenças linguísticas existentes entre o japonês e as línguas fonéticas, no caso, o português, pois enquanto cada ideograma pode ser considerado isoladamente um vocábulo, na língua portuguesa, as palavras são compostas por sequências de letras que exigem uma maior extensão (HIRASHIMA, 2007).

Todavia, há casos em que o legendista não tem acesso ao filme propriamente dito antes de dar início ao processo de tradução, logo “o roteiro exerce o papel de original para o tradutor, visto que geralmente ele só terá acesso ao material audiovisual – e ainda assim acesso talvez restrito a uma única exibição – após a tradução inicial do produto com base exclusivamente no roteiro” (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.104). Nestes casos, por maior que fosse seu empenho, caso não tivesse amplo conhecimento do idioma japonês, poderiam passar despercebidas características importantes de contexto cultural, como por exemplo, o tipo de linguagem adequada e utilizada para se expressar, cujo uso depende da pessoa com quem, e de quem se fala. Esses variados estilos linguísticos incluem o comum, ou coloquial, quando os interlocutores se encontram em nível de igualdade social, e também uma linguagem utilizada quando se fala respeitosamente com e sobre alguém. Esta última é dividida, geralmente, em três tipos: honorífico, de modéstia, e polido⁷. Em casos assim,

⁷ O estilo honorífico é usado para a referência respeitosa à 2ª. ou 3ª. pessoa: afixos, verbos e mesmo formas verbais especiais são usadas para este propósito; no estilo de modéstia existem verbos especiais referentes às ações do narrador e de membros de sua família para designar a atitude de modéstia; por fim, o estilo polido é utilizado na linguagem formal e na conversa com pessoas não familiarizadas, ou com as de hierarquia social superior (Dicionário Básico Japonês-Português, 1989).

nenhum dicionário ou gramática é de grande utilidade para o tradutor: somente o contexto, no mais completo sentido linguístico-cultural, certifica o significado (STEINER, 2005, p.377).

Principalmente se considerarmos que dicionários não são detentores de verdades absolutas. Simplesmente trazem concepções normativas, frequentemente tradicionais e conservadoras, apresentando explicações ou sinônimos que se encaixam dentro de contextos específicos.

Outra grande dificuldade enfrentada pelo tradutor (legendista) se refere à numerosa quantidade de onomatopeias recorrentes na língua japonesa. Diferentemente do valor atribuído a este recurso estilístico nas línguas ocidentais, “as onomatopeias representam não somente sons gravados, mas uma forma de pensamento diferenciado entre o Ocidente e o Oriente” (LUYTEN, 2001-2002, p.177).

Para melhor compreensão acerca do tema, e fundamentada na definição linguística de onomatopeia⁸, abordaremos brevemente as distinções existentes entre o que é considerado efetivamente como onomatopeia – as reproduções dos sons – para o nosso idioma português, e o que não é, como a *mimesis* – reduplicações de estado ou conceito –, ressaltando que no idioma japonês, ambas são vastamente utilizadas, como veremos em exemplos extraídos do filme *A viagem de Chihiro*.

Pode-se dizer que as onomatopeias em português, e talvez no ocidente de modo mais amplo, são, de certa forma, consideradas como linguagem infantil, quase não integrando o linguajar adulto. Para os japoneses, no entanto, “não somente as onomatopeias, mas também a *mimesis* são parte integral da linguagem escrita e falada por um adulto e constituem um universo à parte dentro do idioma”⁹ (*ibid*, p.180).

Geralmente consideradas como um componente redundante, portanto dispensáveis, quando é necessário omitir parte do enunciado

⁸ Vocabulo que procura reproduzir determinado ruído, constituindo-se com os fonemas da língua, que pelo efeito acústico dão melhor impressão desse ruído. Não se trata, portanto, de imitação fiel e direta do ruído, mas da sua interpretação aproximada com os meios que a língua fornece. São em regra monossílabos, frequentemente com reduplicação acompanhada, ou não, de alternância vocálica (CAMARA JR., 2002, p.182).

⁹ A quantidade de expressões onomatopaicas na língua nipônica é tão abundante, que há um grande número de publicações voltadas ao tema, além de diversos dicionários específicos, com centenas de páginas dedicadas ao assunto (LUYTEN, 2001-2002).

para que a legenda não ultrapasse o número de caracteres permitidos, seja por não serem entendidas como itens lexicais carregados de sentido e, por isso, relevantes, ou mesmo por não se tratarem de palavras facilmente identificáveis ou compreendidas pelo público-alvo (ALFARO DE CARVALHO, 2005), para um ouvinte ocidental talvez até fosse imperceptível sua exclusão da trama, já que dificilmente possuiriam tradução, mas para um espectador japonês, elas são parte integrante da narrativa, conferindo ritmo à mesma (TAKAHASHI, 2008).

No idioma japonês existem aproximadamente 1,2 mil onomatopeias¹⁰, sendo que estas se apresentam sob a forma de *giongo*, cujos caracteres ideogramáticos (擬音語) significam respectivamente ‘imitar’, ‘som’ e ‘palavra’, dando assim o sentido de palavra que imita o som, ou seja, são as onomatopeias propriamente ditas; e há também o *giseigo* (擬声語: ‘imitar’, ‘voz’, e ‘palavra’), que seriam a representação de sons naturais. Além destas, há ainda outro tipo de reduplicação, a *mimesis*, definida como “palavras que expressam, em termos descritivos e simbólicos, os estados ou condições de seres animados ou inanimados, assim como mudanças, fenômenos, movimentos, crescimentos de árvores e plantas na natureza” (LUYTEN, 2001-2002, p.181), ou em japonês, *gitaigo* (擬態語: ‘imitar’, ‘condição’ e ‘palavra’). Estas podem ainda ser utilizadas para descrever emoções ou sentimentos humanos, havendo situações em que representam ações e movimento e até mesmo silêncio e imobilidade (PEREIRA, 2001)¹¹.

Uma maior complicação para a tentativa de tradução dessas expressões se daria quando uma mesma onomatopeia, ou *mimesis*, possuir interpretações bem diferentes entre si, com contextos não compartilhados em significado, embora o significante aparentemente, possa ser o mesmo¹².

Algumas situações, como as acima descritas, sobre a representação de conceitos, emoções, atitudes ou mesmo ações, através do recurso da onomatopeia, podem ser melhor vislumbradas conforme exemplificam os excertos a seguir:

¹⁰ Fonte: Revista Made in Japan, Ano 12, nº.143, Agosto, 2009.

¹¹ Exemplos de: *giongo* – *zaa-zaa* (som de chuva forte); *giseigo* – *wan-wan* (latido de cão); e *gitaigo* – *sura-sura* (escrever habilidosamente, compreender facilmente) (HINATA, 1992).

¹² Exemplo: o termo *kara-kara* pode tanto expressar o som de objetos duros ou finos se chocando uns aos outros; ou representar um riso alto e descontraído; como também se referir a um objeto completamente seco, ressecado.

Exemplo 1:



Figura 1-A



Figura 1-B

Neste exemplo, o áudio japonês, ou a legenda, traz o conteúdo: そんなヒヨロヒヨロになにができるのさ (*sonna hyorohyoro ni nani ga dekiru no sa*), cuja tradução literal seria algo como “Tão *frágil* assim o que conseguiria?”. É possível perceber, através desta onomatopeia (ヒヨロヒヨロ: *hyorohyoro*), um julgamento *conceitual* por parte da personagem que o proferiu com relação a quem se refere. Em português, podemos constatar que optou-se pela utilização do termo *magricela*, na legenda “O que uma *magricela* como você consegue fazer?”.

Exemplo 2



Figura 2-A



Figura 2-B



Figura 2-C

Já neste excerto existem dois exemplos de expressões onomatopeicas em uma única oração, que indicam contextualmente situações de *atitude* e de *ação*. São elas グズグズ (*guzuguzu*) e さっさと (*sassato*), da legenda original もうグズグズしないで、さっさと書きな (*mou guzuguzu shinaide, sassato kakina*), cuja tradução poderia ser “Não fique *hesitando* e escreva *rapidamente*”, tendo o legendista feito a opção por “Deixa de *moleza*, e escreva *logo*”.

Exemplo 3:



Figura 3-A



Figura 3-B

Este exemplo é particularmente interessante pelo fato de que demonstra um *estado físico* que pode ser facilmente compreendido por nativos nipônicos, mesmo que não se tenha a imagem de corpo inteiro da personagem. Isto só é possível graças ao artifício da onomatopeia フラフラ (*furafura*), na expressão 足がフラフラするの (*ashi ga furafura suru no*), pois a tradução desta seria “As pernas estão *cambaleando*”, sendo que, para desconhecedores do idioma, esta tradução não apresentaria consonância imagética. De acordo com Luiz Antonio Marchuschi, não é possível haver a representação da oralidade sem a da escrita, e vice-versa. Ainda segundo o autor, “isso se deve ao fato de que a escrita não consegue reproduzir muitos dos fenômenos da oralidade, tais como a prosódia, os gestos, os movimentos do corpo e dos olhos, etc.” (2007, *apud* KOGLIN, 2008, p.21). Há casos em que o tradutor necessita fazer uso da tradução intersemiótica para uma melhor compreensão contextual da obra. Neste exemplo em questão, optou-se simplesmente por dizer: “Não me sinto bem”, o que extingue qualquer traço de expressão onomatopeica.

Exemplo 4:



Figura 4-A



Figura 4-B



Figura 4-C

Tomemos como último exemplo de conteúdo onomatopeico o excerto acima, apesar de haver inúmeras outras situações de similar uso no decorrer da animação, o que evidencia o costume e a relevância para os japoneses do uso destas expressões.

Na expressão 湯バーバが カンカンになって お前のこと 捜してるぞ (*Yubaba ga kankan ni natte omae no koto sagashiteruzo*) adotada no idioma original, o termo カンカン (*kankan*) expressa, em japonês, exatamente o *estado psicológico*, e mesmo *físico*, em que se encontra a referida personagem *Yubaba*, e da forma como foi feita a tradução para a legenda em nosso idioma: “Yubaba está *furiosa* atrás de você”, confere-se consonância entre ambas as expressões.

Com estes exemplos é possível constatar que, diferentemente dos ocidentais, que costumam utilizar este recurso de forma limitada, para os japoneses, utilizar-se destas expressões, seja na forma escrita ou oral, faz parte do dia-a-dia, pois elas possuem um apelo expressivo tamanho, que além de simplesmente reproduzir vozes animais, de pessoas ou objetos, são capazes de dar vida a situações e sons que, em outros idiomas, sequer existem.

As seleções aqui apresentadas poderiam, de certo modo, ser equiparadas a metáforas, se pensarmos que são formas de expressão que não intentam, necessariamente, passar a mensagem sob a forma como se apresentam, mas sim, revelar-se através da interpretação do interlocutor, a fim de que seja possível sua compreensão contextual.

Assim, além das dificuldades gramaticais que certamente advêm do afastamento linguístico que ocorre entre os idiomas envolvidos, podemos inferir que a tradução, por sua natureza, implica um estudo interdisciplinar, já que promove o diálogo entre diferentes disciplinas, linguagens e culturas (HIRASHIMA, 2007, p.15). Com o propósito de uma melhor compreensão sobre estas, circunscritas no âmbito da tradução, veremos nos capítulos seguintes, alguns conceitos teóricos fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa.

“El texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua; no obstante, está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce”.

Octavio Paz

3. CONCEITOS TEÓRICOS NORTEADORES DA PESQUISA

3.1 – Conceitos de tradução

Em uma abordagem sucinta, pode-se dizer que a tradução propriamente dita tem sido tema de diversos estudos por sua complexidade intrínseca. Problemas relacionados à tradução remontam à antiguidade. A prática da tradução já era alvo de análises por Cícero e Horácio (séc. I a.C.) e por S. Jerônimo (séc. IV d.C.), sendo que, deste último, cabe pôr em foco o fato de que a tradução da Bíblia, do Grego para o Latim, viria a influenciar profundamente as abordagens acerca da tradução. Entretanto, foi a partir do século passado, notadamente na década de 70, que emergiram os então denominados por James Holmes, Estudos da Tradução¹³ (ET) – originariamente chamados *Translation Studies* –, que desde então, estão em constante processo de reflexão, pesquisa e debate, dando origem à implementação de inúmeros cursos de graduação e de pós-graduação em vários países do mundo, incluindo-se, naturalmente, o Brasil.

Se compararmos as questões que afligiam os antigos tradutores com aquelas que enfrentam os tradutores dos dias atuais, talvez seja possível perceber que, apesar do distanciamento histórico e temporal, todos parecem almejar objetivo similar, ou seja: desobstruir a comunicação entre emissor e receptor. Obstrução essa que, segundo Francis Henrik Aubert, “possa ser atribuída a interferências provocadas pela variação linguística” (1994, *apud* OLIVEIRA, 2008, p.20).

Compreender o que “o outro” pronuncia corresponde a partilhar um universo de sentidos. Partilha proporcionada na, e pela, linguagem e pela língua, respectivamente, de modo geral e específico, enquanto capacidade e manifestação. A linguagem, nesta ótica, passa a constituir o meio pelo qual o ser humano encontra vias para a compreensão de seu mundo, considerando, ainda, que qualquer ato de compreensão traz consigo o ato da interpretação, que, de acordo com o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer, caracteriza uma tradução, pois “toda tradução é

¹³ O termo “Estudos da Tradução” foi instituído por James Holmes em um congresso de linguística aplicada, em Estocolmo, no ano de 1972, a fim de criar uma definição específica para as investigações científicas dentro dos campos da tradução. Publicado somente em 1988, sob o título *The name and nature of Translation Studies*, este trabalho é hoje considerado pela comunidade acadêmica como texto pioneiro desta área de conhecimento (HOLMES, 1988).

interpretação” (1997 *apud* PAGANINE, 2006, p.2).

A afirmação de Gadamer, acima, é corroborada por George Steiner, em sua obra *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução* (2005), na qual anuncia em forma de sub-título, como uma espécie de *syllabus* e já no primeiro capítulo, “A compreensão como tradução”, situando a comunicação como tradução, pois os humanos a realizariam no sentido completo da palavra, sempre que recebem uma mensagem emitida por um semelhante. Para Steiner, embora soe como “lugar comum” no escopo deste trabalho, “a tradução é necessária em razão dos seres humanos falarem diferentes línguas” (2005, p.77).

Em uma perspectiva bastante simplificada, o leigo pode, por vezes, supor que traduzir é um processo mecânico, no qual o tradutor, experiente em ambas as línguas, simplesmente deve substituir palavras e expressões da Língua Fonte (LF), por equivalentes na Língua Alvo (LA). Todavia, aqueles que, de alguma forma, estão, ou em algum momento estiveram, envolvidos com este tipo de trabalho, sabem que traduzir não se limita a tal processo de substituições lineares de palavras ou sequências delas. Talvez a suposição do leigo até pudesse ser verificada quando se trata de unidades isoladas, de frases cristalizadas, ou até mesmo de orientações de natureza altamente técnicas, por exemplo, que possuem terminologia específica e, provavelmente, não necessitariam de considerações culturais mais aprofundadas. Mas não sendo este o caso, sabemos que a tradução engloba, necessariamente, aspectos relevantes a serem sempre considerados, tais como as diferenças culturais e linguísticas, que interferem, forte e decisivamente, nas composições de sentido.

Entre os tipos de interpretação possíveis para os signos linguísticos dentro do contexto da tradução, Jakobson (1969) distingue três abordagens distintas, que são a tradução intralingual (*reformulação*), que consiste na interpretação de signos verbais por meio de outros signos de uma mesma língua; a tradução interlingual (*tradução propriamente dita*), que seria a interpretação dos signos verbais de uma língua por meio de alguma outra língua distinta; e a tradução inter-semiótica (*transmutação*), caracterizada pela interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais.

Como nesta pesquisa pretende-se abordar questões de interpretação implicando mais de uma língua, a saber: os idiomas japonês e português, a mesma foi circunscrita no contexto de investigações de caráter interlinguístico, apesar do tema metáfora se

tratar de um fenômeno intralinguístico, ou seja, que está incluído na interpretação de signos verbais dentro de uma mesma língua, uma vez que se trata de uma forma de comunicação que está sujeita a interpretações para sua compreensão. Vale ressaltar ainda que a parcela de interpretação de signos imagéticos relevantes na recepção das legendas dos filmes caracterizaria igualmente um outro tipo de tradução, isto é, a tradução inter-semiótica. Seja de uma forma ou de outra, o tradutor deve ater-se às sutilezas características das metáforas como forma de expressão, tendo em vista que estas podem se transformar em um recurso importante, ou, inversamente, de grande complexidade para o processo tradutório.

Assuntos relacionados aos Estudos da Tradução (ET) apresentam grande quantidade de particularidades que são fontes de elementos de reflexão para o tradutor. Apesar das amplas discussões sobre a tradução remontarem há mais de dois mil anos, como já afirmado anteriormente, e não obstante a quantidade de obras relacionadas à tradução, a miscelânea de ideias originais e significativas ainda parece ser muito limitada se confrontada ao imenso número de aspectos que envolvem a Tradução enquanto disciplina científica. Os acordos e desacordos sobre a natureza da tradução têm sido praticamente os mesmos (STEINER, 2005).

As dicotomias que permeiam os ET vêm desde a época de Cícero, como, por exemplo, a questão “palavra vs. sentido”, que tem marcado a teoria tradicional da tradução. Caminhando paralelamente, e expressas em pares opostos, questionam-se também a “fidelidade vs. liberdade”, e ainda a “tradução voltada para a fonte vs. tradução voltada para o alvo”.

Sobre o embate *palavra X sentido*, Antoine Berman, em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2007), defende uma tradução que dá abrigo ao *estrangeiro*, ou seja, que mantém, em sua essência, escolhas feitas pelo autor no original, deixando claro que se trata de uma tradução, ainda que, para isso, o tradutor opte por manter palavras que poderiam ser substituídas por outras, mas que, deste modo, acarretariam uma naturalização do texto. Ele prioriza mais a *letra* – figuras de linguagem, metáforas, antíteses, etc. –, que o sentido em si. Entenda-se por *letra*, não somente a palavra, mas a poeticidade, o ritmo, as aliterações, as “cores” que a acompanham.

Para Berman, uma tradução literária não seria uma adoção restrita de palavras do texto a ser traduzido, e sim um ajuste dos idiomas envolvidos, respeitando-se ambos, sem que isso violasse a estrutura do alvo, mas de modo que a origem pudesse ser percebida.

Em sua obra, o mesmo autor menciona o mal-entendido comum ocasionado pela expressão “tradução literal”, que normalmente é confundida com o ato de se traduzir “palavra-por-palavra”. Em situações específicas as duas opções parecem mesmo se confundir, como no caso de alguns exemplos citados por ele, na tradução de provérbios – que podem, de certa maneira, ser comparados às metáforas, pois apresentam particularidades que tendem a transcender barreiras culturais. Os provérbios de uma língua possuem, muitas vezes, equivalentes em outra língua. Algumas metáforas, de modo semelhante, são tão amplamente difundidas que emergem em diversas línguas. Outras, no entanto, apesar de sua similaridade, possuem significados completamente distintos.

Face a esta especificidade, Berman acredita que se deva jogar com a tradução, mas respeitando-se o que está além das palavras.

Desta forma, frente a um provérbio estrangeiro, o tradutor encontra-se numa encruzilhada: ou busca seu suposto equivalente, ou o traduz “literalmente”, “palavra por palavra”. É preciso também traduzir o seu ritmo, o seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliteraões, etc. Pois um provérbio é uma forma. [...] (2007, p.16)

De acordo com este exemplo, se o provérbio – ou metáfora – fosse substituído por um outro equivalente na língua de chegada, atingiria o objetivo de transmitir sua mensagem, mas a tradução propriamente dita poderia passar despercebida ao leitor, causando a impressão de se estar lendo um original em sua própria língua. Em contrapartida, se a tradução fosse feita palavra por palavra, ainda que sua “forma” fosse perdida, seu sentido seria mantido, passando ao leitor o referido “estranhamento”, ou seja, permitiria ao leitor saber que seu texto trata-se de uma tradução, e não de um texto original.

Alguns teóricos, como Eugene Nida, no entanto, adotam a noção de que a tradução é parte do processo de comunicação e, como tal, deve favorecê-lo, mesmo que isso implique em adotar práticas de transferência do sentido do original, de forma natural e espontânea, com o objetivo de produzir no leitor do texto traduzido, a mesma reação que o original teria produzido em seus respectivos leitores, utilizando-se, assim, de uma equivalência dinâmica¹⁴. Para Nida, neste contexto, o

¹⁴ Eugene Nida distingue dois tipos específicos de equivalência na tradução: a *equivalência formal*, que tem seu foco centrado na mensagem em si, tanto em forma quanto em conteúdo, e

tradutor seria como um elemento-chave no processo de comunicação da mensagem (*apud* RIECHE, 2004). Todavia, apesar de ter sido talvez o primeiro a apresentar uma visão de tradução que se afastava da tradução literal, é sabido que este princípio do efeito equivalente citado por Nida nem sempre é possível ou mesmo desejável, principalmente quando as línguas de origem e de chegada representam culturas muito diferentes entre si.

Contrário a este princípio, Antoine Berman explica o porquê da importância de uma reflexão profunda acerca da problemática da equivalência:

O caso dos provérbios pode parecer insignificante, mas é altamente simbólico. Ele revela toda a problemática da equivalência. Pois procurar equivalentes, não significa apenas estabelecer um sentido invariante, uma idealidade que se expressaria nos diferentes provérbios de língua a língua. Significa recusar introduzir na língua para a qual se traduz a “estranheza” do provérbio original [...] (2007, p.17)

Tal *estranheza* a que se refere o autor é o que, normalmente, os tradutores têm por costume apagar. Para a maioria deles, “a tradução é uma transmissão de sentido que, ao mesmo tempo, deve tornar este sentido *mais claro*, limpá-los das obscuridades inerentes à estranheza da língua estrangeira” (*loc. cit.*).

Criticando a tradução etnocêntrica¹⁵, Berman aponta para algumas das tentações a que costuma sucumbir o tradutor: regularizar o desviante, clarificar o vago, enobrecer o chulo. Tentações que se incluem em uma extensa lista que o autor cita quando aborda a *analítica da tradução*, que seria um sistema de deformação dos textos (a palavra –

é caracterizada pela reprodução literal do original; e a *equivalência dinâmica*, cuja meta seria atingir um “efeito equivalente”, objetivando estabelecer uma relação entre receptor e mensagem substancialmente igual àquela que ocorreu entre a mensagem e os receptores originais. (RIECHE, 2004)

¹⁵ Segundo Antoine Berman, existem duas formas tradicionais e dominantes de tradução literária: a tradução etnocêntrica e a tradução hipertextual, em que a primeira traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo, ou que serve, no máximo, para acrescentar riqueza à sua cultura; e a segunda remete a qualquer texto gerado a partir de um outro texto já existente. *A tradução etnocêntrica é necessariamente hipertextual, e a tradução hipertextual, necessariamente etnocêntrica* (2007, p.28)

ou a *Letra*) que opera em toda tradução, composto por diversas tendências deformadoras, que teriam como única finalidade a destruição das letras dos originais, somente em benefício do “sentido” e da “boa forma” (2007, p.48).

Uma tradução etnocêntrica somente vai mostrar a cultura que a recebe. Ela tende a naturalizar o outro dentro da língua traduzida, transformando-o, apagando-o. Entretanto, desde que não haja extremismos neste etnocentrismo, ele é, de certa forma, necessário, pois senão o texto traduzido ficaria ilegível. A questão essencial é haver um equilíbrio entre o quanto se deve levar do autor para o leitor, ou levar do leitor para o autor.

Retomando as dicotomias citadas anteriormente, outra que gera grandes discussões entre os estudiosos da tradução é sobre a oposição *fidelidade X liberdade*, pois sabemos que quase sempre é impossível ser fiel e traduzir literalmente uma palavra de uma língua para outra, e manter, ainda assim, seu sentido original. Por exemplo, um tradutor adepto ao conjunto “literal + dicionário” ao traduzir a expressão em japonês: 初めまして、どうぞよろしくお願ひ いたします (*Hajimemashite, douzo yoroshiku onegai itashimasu*), teria que desmembrá-la parte a parte, tendo como resultado algo do tipo: *hajimemashite* – derivação do verbo *hajimeru*, que significa iniciar, começar; *douzo* = pois não, por favor; *yoroshiku* = lembranças; *o-negai* = desejo, pedido; *itashimasu* – variante polida de *suru* = fazer. Montar novamente esse quebra-cabeças seria um desafio e tanto, quando na verdade a expressão é utilizada simplesmente com o sentido de “Muito prazer”.

O tradutor que se propuser a fazer uma tradução como se fosse um original, tendo como conceito que uma tradução boa é aquela que reflete unicamente o autor, sofrerá, inevitavelmente, o seu apagamento e terá, como consequência, o que Lawrence Venuti, em *The Translator's Invisibility* (1995), define como a *invisibilidade do tradutor*.

Venuti questiona até que ponto o tradutor consegue sobressair a fidelidade à liberdade em seu trabalho, pois mesmo não estando visível na maioria das vezes, o tradutor está presente ao longo de toda a tradução, já que toda tradução é precedida por uma interpretação, feita a partir da leitura do texto em sua origem. O tradutor, antes de qualquer coisa, é um leitor, e como tal, tem sua própria interpretação. “Interpretar não é traduzir, mas traduzir é interpretar” (ECO, 2007).

Essa afirmação é corroborada por Berman, em citação de Heidegger:

Toda tradução é em si mesma uma interpretação. Ela carrega no seu ser, sem dar-lhes voz, todos os fundamentos, as aberturas e os níveis da interpretação que estavam na sua origem. E a interpretação, por sua vez, é somente o cumprimento da tradução que permanece calada [...] (BERMAN, 2007, p.20)

De certo modo, é esperado que a tradução se assemelhe ao original, uma vez que esse é seu ponto de partida, mas a partir deste ocorre uma considerável transformação. Uma tradução nunca será igual ao texto que a originou.

Sob o ponto de vista de Venuti, a fidelidade não pode ser vista como equivalência linguística, pois como o tradutor é obrigado a fazer escolhas interpretativas, a tradução torna-se uma *aproximação*, que vai além do original. Todavia, isto não significa que a tradução adquira total caráter de liberdade, pois a interpretação do tradutor é (de)limitada por um conhecimento da LF e pela assimilação de valores culturais na LA.

Para Venuti, o tradutor deve trazer o leitor próximo ao texto de origem, ao invés de domesticar o original para que se torne acessível ao leitor. Desta forma, sugere a estratégia da estrangeirização – ou seja, que as traduções passem a ser lidas como tradução, com suas próprias peculiaridades –, como uma forma de resistência ao etnocentrismo. Desta maneira, alerta para a “necessidade de se reconhecer que qualquer tradução se baseia em um texto estrangeiro, que pertence a uma outra cultura e deve manter as suas marcas de origem” (CASTRO, 2007, p.102).

Mas esta premissa encontra ressalvas quando a tradução a ser realizada não se trata de material literário, e sim de uma obra fílmica, pois no caso específico das legendas, estas contam com a parcela imagética que conferem importante papel na recepção da obra. O “texto imagético”, por vezes, conduz o próprio tradutor à tautologia, já que supriria em muitos momentos a necessidade de tradução que, no entanto, normalmente é feita.

Finalizando o tema dicotomias, como parte dos inúmeros questionamentos que acompanham os ET, existe ainda a oposição *tradução voltada para a fonte X tradução voltada para o alvo*.

Até os anos 70, antes do reconhecimento dos estudos feitos por Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, estudiosos partiam do pressuposto de que a tradução deveria ser vista unicamente como um produto derivado de um outro, tendo como referências somente os meios –

língua e cultura – onde foi gerada, ou seja, o texto original.

Toury, a partir de então, para justificar e descrever os procedimentos do tradutor, propõe uma nova abordagem descritivista e orientada ao texto de chegada, direcionando seu foco ao sistema-alvo, ao que ele designou como *target oriented*. Este foco principal de abordagem é o que a difere da teoria normativa, com visão prescritiva, seguindo regras e normas, sempre a partir da língua de chegada.

Sua proposta se caracteriza pela observação da tradução, primeiramente não no ponto de partida, mas sim no ponto de chegada, pois acredita que a necessidade da tradução é geralmente determinada pela cultura a qual se propõe. É esta cultura que impulsiona o processo tradutório.

As traduções são fatos das culturas alvo; ocasionalmente são fatos especiais, algumas vezes até constituem (sub)sistemas próprios, porém, em qualquer situação, são da cultura alvo (TOURY, 1995, p.29, tradução da autora)¹⁶.

Assim sendo, para a perspectiva descritiva de Toury, que trabalha com o fato de que a tradução é “um tipo de atividade que, inevitavelmente, envolve pelo menos duas línguas e duas tradições culturais¹⁷” (*ibid*, p.56, tradução da autora), fica claro que a tradução abrange mediação de culturas.

Os pesquisadores descritivistas se baseiam na suposição de que traduzir é uma atividade orientada por normas culturais e históricas. Toury, precursor destas normas¹⁸, que constituem um suporte

¹⁶ Texto original: [...] *translations are facts of target culture; on occasion facts of a special status, sometimes even constituting identifiable (sub)systems of their own, but of the target culture in any event.*

¹⁷ Texto original: *Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions [...].*

¹⁸ As normas tradutórias aplicadas por Toury dividem-se em: *normas preliminares*, que regem a seleção dos textos a serem traduzidos e as estratégias globais adotadas para a sua realização e inserção no sistema-alvo; *normas iniciais*, mais ligadas às decisões tomadas pelo tradutor, e que determinam suas políticas e estratégias em função do lugar que a tradução pretende ocupar no sistema-alvo, tal como o grau de adequação e de aceitabilidade buscados, e; *normas operacionais*, referentes às decisões tradutórias, envolvendo a relação existente entre a tradução e o original. Estas dividem-se ainda em *normas matriciais*, que determinam os acréscimos, omissões, alterações e segmentações feitos com relação ao texto de partida; e *normas textuais*, que regem opções linguísticas e estilísticas. (ALFARO DE CARVALHO, 2005)

metodológico para o pesquisador, as define como “a tradução de ideias e valores gerais compartilhados por uma comunidade – com respeito ao que é certo e errado, adequado ou inadequado – em instruções de desempenho apropriadas e aplicáveis a situações específicas¹⁹” (*ibid*, p.55, tradução da autora).

Resumindo, tratam-se de coerções socioculturais específicas de uma cultura, sociedade e época, referindo-se a uma categoria de análise descritiva dos padrões de comportamento adotados em todo processo de tradução. A noção de norma pressupõe que o tradutor se vê sempre diante da necessidade de tomar decisões, pois desempenha um papel social; exerce uma função determinada pela comunidade e precisa fazê-lo da maneira estabelecida por este grupo.

Toury utilizou-se desses pressupostos para demonstrar que a questão central da tradução está no equilíbrio entre *adequação* (reprodução das relações intra-textuais do texto de partida) ao TF e a *aceitabilidade* (aproximação maior às normas textuais da cultura de chegada) no sistema-alvo, pois nenhuma tradução é totalmente adequada ou totalmente aceitável. Para o teórico, os desvios do TF tornam-se perceptíveis no sistema-alvo, e do mesmo modo, desvios do TA podem ocorrer devido a informações e formas introduzidas no sistema a partir da construção de textos por tradução.

Pelas palavras de Lawrence Venuti, em *Escândalos da Tradução* (2002), observa-se como as pesquisas de Gideon Toury ampliaram conceitos e revolucionaram os Estudos da Tradução:

Hoje a ênfase de Toury no alvo é compartilhada por qualquer acadêmico, ou tradutor que se refira à tradução de um modo geral. Seus conceitos e métodos de fato tornaram-se diretrizes básicas (mesmo quando não são explicitamente atribuídas a ele), pois elas tornam a tradução inteligível em termos linguísticos e culturais. Ao estudar a tradução, não se pode evitar a comparação entre os textos estrangeiros e traduzidos, buscando mudanças, inferindo normas, mesmo quando se sabe que todas essas operações não são mais do que interpretações limitadas pela cultura doméstica [...] (VENUTI, 2002, p.57)

¹⁹ Texto original: *The translation of general values or ideas shared by a community – as to what is right and wrong, adequate and inadequate – into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations [...]*.

3.2 – Tradução e os aspectos interculturais

O panorama do mundo atual respira o multiculturalismo. Essas pluralidades culturais estão de tal maneira institucionalizadas, que, eventualmente, não são percebidas. Em várias situações cotidianas, há fatos que remetem a outras culturas. O simples ato de frequentar museus, livrarias e bibliotecas, ou até mesmo os deslocamentos turísticos nos transportam ao universo do transculturalismo. Inserindo-se dentro do contexto tradutório, emergem, então, aspectos de grande relevância a serem levados em consideração, tais como as ideologias sociais e históricas, bem como crenças religiosas. A reflexão sobre tais processos nos conduz, naturalmente, a questionar sobre o quanto podemos expressar de determinada cultura através do verbo. O quanto podemos compartilhar de uma cultura através de palavras, mesmo com aquelas geradas para responder às demandas de outra cultura? Enfim, no que consiste(m) a(s) cultura(s) e como traduzí-la(s)?

Seguindo os preceitos de Gideon Toury, de que quando traduzimos uma língua, traduzimos também uma cultura, deveríamos, primeiramente, tentar atribuir um conceito à cultura, para então avaliarmos quanto conhecimento desta deveríamos ter para um processo tradutório. Para o etnologista americano Ward H. Goodenough, em sentido antropológico, o conceito de cultura pode ser tido como:

[...] a cultura de uma sociedade consiste de tudo o que precisamos saber ou em que precisamos acreditar a fim de agirmos de modo aceitável para os membros dessa sociedade, e a fim de, assim procedendo, desempenharmos um papel que eles aceitariam para qualquer um de si. A cultura, sendo aquilo que as pessoas têm de aprender por oposição à sua herança biológica, deve consistir do produto final da aprendizagem: conhecimento no sentido mais geral, ainda que relativo, do termo. Por esta definição, devemos observar que a cultura não é um fenômeno material; ela não consiste de coisas, pessoas, comportamentos ou emoções. Cultura é, antes, uma organização dessas coisas. Cultura são as formas das coisas que as pessoas têm na cabeça, os modelos que elas usam para perceber, relacionar e também para interpretar essas

coisas. [...] (GOODENOUGH apud AZENHA, 1999, p.28).

Dentro da perspectiva cultural, o processo transformativo da tradução não envolve apenas uma mudança em um contexto semiótico e interno, mas ocorre dentro de um contexto que deve ser concebido como social e externo. “Os determinantes sociais, ainda que externos ao texto traduzido, estão inscritos em sua materialidade.” (VENUTI, 1996, p.115).

Quando alguém se propõe a trabalhar com tradução, deve ser de seu conhecimento toda a bagagem que acompanhará o seu desenvolvimento linguístico no texto e contexto. Tendo como objetivo viabilizar a comunicação entre culturas, o tradutor não pode ser simplesmente um mediador entre duas línguas, ele deve se mostrar um especialista em comunicação intercultural. Nas palavras de Halliday e Hasan, um conceito amplo de cultura, que emoldura a situação de comunicação e co-determina a formação de sentido seria:

O contexto da situação, porém, é apenas o meio mais imediato. Existe também um pano de fundo mais amplo, sob o qual o texto tem de ser interpretado: o seu CONTEXTO DE CULTURA. Qualquer contexto real de situação [...], que deu origem ao texto, não é apenas uma mistura casual de características, mas um todo – um pacote, por assim dizer, de coisas cuja reunião é típica para a cultura em questão. As pessoas fazem tais coisas, em tais ocasiões e atribuem tais valores a elas: é isto o que é a cultura (HALLIDAY & HASAN, apud AZENHA, 1999, p.29).

Definitivamente, não há fronteira estanque possível entre a tradução e o tradutor. Vários fatores são levados em consideração no processo tradutório, como por exemplo: para quem se traduz, qual cultura visada, em que tempo e, até mesmo, para qual mercado editorial.

A atividade de tradução se caracteriza como um trabalho de equipe, em que se dividem responsabilidades e se conciliam interesses, muitas vezes conflitantes, em função de um objetivo comum (AZENHA, 1999, p.94).

3.3 – A metáfora e a tradução

3.3.1 – Conceituando metáforas

A metáfora, até meados do século XX, foi considerada como simples figura de estilo. Conceituada, sob perspectiva retórica, como a arte de persuadir os ouvintes mediante o uso de um discurso primoroso. Relacionada basicamente à linguagem literária ou poética, acreditava-se que não passava de um adorno, um enfeite da linguagem, porém sem função contextual e desprovida de valor cognitivo. Era uma linguagem figurada, associada à imaginação e contrária ao que seria a linguagem das verdades científicas e filosóficas: a linguagem literal.

Hoje, sabe-se que a metáfora está na base de muitos enunciados sobre a linguagem, tratando-se de um mecanismo linguístico indispensável: isto é, uma operação cognitiva fundamental, constitutiva da linguagem e do pensamento, presente em toda ação do processo de comunicação entre as pessoas. Sua interpretação exige uma atenção maior, que envolve não só a capacidade de interpretação, como também o desenvolvimento do raciocínio analógico.

Para George Lakoff e Mark Johnson, em *Metáforas da Vida Cotidiana* (2002), os processos do pensamento humano, bem como a linguagem, são amplamente metafóricos, estando a metáfora presente por toda parte. Por isso, só é possível entender uma metáfora em um enunciado devido ao fato desta fazer parte do sistema conceitual²⁰ amplo, que por sua vez é evidenciado por meio da linguagem. Estes estudiosos defendem que a metáfora não se restringe à linguagem literária, estando presente em nosso discurso diário. Para eles, “nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.45), ainda que esta afirmação dependa da forma como experienciamos o cotidiano, e estas experiências variem conforme a língua ou cultura em questão.

²⁰ No livro, originalmente intitulado *Metaphors we live by* (1980), Lakoff e Johnson expõem três diferentes tipos de metáforas conceituais: as estruturais – quando um conceito é estruturado metaforicamente em termos de outro; as orientacionais – aquelas que se relacionam com a orientação espacial; e as ontológicas – que surgem a partir de nossas experiências com objetos físicos e nos permitem conceber coisas abstratas como entidades e substâncias . (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.59-85).

Podemos dizer que as metáforas são formas de expressar ideias que dificilmente seriam expressas literalmente. Em termos mais específicos,

a metáfora pode ser vista como um processo cognitivo por meio do qual o locutor utiliza a denominação de um elemento pertencente a um domínio conceitual para referir-se a outro elemento pertencente a um domínio distinto do primeiro [...] (GRIMM-CABRAL apud CARVALHO & SOUZA 2003, p.32).

Assim, o que temos é a criação de uma maneira de compreender o primeiro elemento, que transfere para si características do segundo, e estas características passam a ser elementos constitutivos de nossa visão sobre aquele assunto.

A verdadeira construção metafórica foge à relação usual que existe entre imagem e conceito. É preciso que a palavra seja deslocada de sua significação literal. Feito isso, coloca-se a palavra dentro do contexto ao qual ela se refere, ou seja, dentro de um contexto do sistema de conotações que a envolvem. Então, dá-se à palavra significado metafórico mais adequado à situação. Dentro de contextos variados, uma palavra pode evocar significados novos e até mesmo inesperados. Além do fato de que podem carregar mensagens imagéticas mais detalhadas e ricas de nossas experiências pessoais, o que facilita sua compreensão, memorização e posterior recuperação.

Uma das características da metáfora é o ato de revelar, ao mesmo tempo em que oculta a mensagem transmitida. Outra, é a de parcialidade, delegando, assim, ao receptor, a interpretação da mensagem. Seu objetivo é, portanto, criar uma ilusão ao apresentar uma determinada situação sob um aspecto novo.

[...] a metáfora é um eclipse solar. Ela esconde o objeto de estudo e, ao mesmo tempo, revela algumas de suas características mais salientes e interessantes, quando vista através do telescópio adequado. (PAIVIO e WALSH apud SOUZA 2004, p.53).

Ou seja, as metáforas podem adotar várias formas, dependendo do efeito que se deseja, do conteúdo que se quer transmitir e, principalmente, do interlocutor a que se destinam.

Destarte, fazer uso de metáforas implica correr alguns riscos, pois não se tem controle de sua compreensão pelo leitor. Não há garantias de que a mensagem será interpretada exatamente como foi intencionalmente proposta, tendo em vista sua característica de algo incompleto. Justamente por isso, carregam as chamadas “interpretações hipotéticas”, instigando a reflexão, por vezes, bastante profunda.

E, se não há garantias de compreensão destas em nossa própria língua materna, quando se trabalha com a tradução de metáforas para um idioma distinto do nosso, tem-se então a dificuldade tradutória ampliada, ou seja: a compreensão da metáfora em si, somada à tradução de base. Supõe-se que nem sempre esta tradução seja satisfatória ou possível.

3.3.2 – Traduzindo metáforas

Como aventamos anteriormente, a tradução tem sido foco de diversos estudos por sua complexidade intrínseca. E a metáfora, como parte essencial da comunicação, sempre foi amplamente discutida dentro dos ET, principalmente no que diz respeito aos métodos de tradução, já que emerge como um elemento de natureza linguística que exige atenção especial por parte dos tradutores. Pode-se dizer que ela constitui, ao mesmo tempo, apanágio para certas questões, como empecilhos, por vezes dificilmente transponíveis, já que o diálogo entre LF e LA, pode ser dificultado por diferenças linguísticas e culturais.

Quando se trabalha com tradução, existem determinadas situações em que uma unidade lexical contém tamanha quantidade de informações culturais, que torna-se necessário rever todo o contexto, para que a mesma não perca seu sentido, ou mesmo seu impacto, quando traduzida para outra língua. Esse é um dos tantos desafios que se enfrenta ao trabalhar com tradução. Se no caso de uma única unidade, essa dificuldade já pode tornar-se um elemento que exige imensa consideração, quando se trata de metáforas, a complexidade pode eventualmente tornar-se ainda maior, pois se somaria aos problemas inerentes a toda e qualquer tradução.

Como soluções alternativas à proposta de reproduzir a metáfora, diversos procedimentos de tradução são apresentados, como é o caso, por exemplo, das possibilidades adotadas sob a perspectiva descritiva (VAN DEN BROECK *apud* SCHÄFFNER, 2004, p.1256), que seriam:

- a tradução *stricto sensu* – ou a tradução literal – que consiste em transferir o tópico e o veículo do texto-fonte (TF) para o texto-alvo (TA). Exemplo: 鼻がなくなるよ (*hana ga naku naru yo*), traduzido literalmente por “Vai perder o nariz”;
- a substituição – na qual se faz a opção por alguma outra metáfora com sentido similar. Exemplo: みんな自分で まいた種 じゃないか (*minna jibun de maita tane janaika*), substituída por “Todos vocês colheram o que plantaram!”, quando a tradução literal seria “Não é a semente que todos vocês mesmo plantaram?” e;
- a paráfrase – a qual sugere a tradução da metáfora na LF por uma expressão não necessariamente metafórica na LA. Exemplo: 心おしずめて (*kokoro o shizumete*), parafraseada por “Fique calma”, quando a tradução literal seria “Acalme o coração”²¹.

Já Toury (1995), contrariando a maioria dos estudiosos que tratam dos problemas da tradução de metáforas – incluindo van den Broeck -, leva em consideração não somente as metáforas no texto fonte, mas também as que estão presentes no texto alvo. Em virtude disso, complementando o modelo de van den Broeck, o autor sugere a adição de mais três possibilidades de tradução, que são: a omissão da metáfora – que exclui no TA uma metáfora utilizada no TF; a não metáfora em metáfora – que adiciona uma expressão metafórica onde não havia uma; e a inserção de metáfora – semelhante a anterior, que também adiciona uma metáfora no TA, porém sem que tenha havido qualquer motivação linguística no TF (KOGLIN, 2008). A proposta de complementação apresentada por Toury, sem dúvida, amplia o escopo para descrição da tradução de metáforas.

Sabemos, no entanto, que fazer uma tradução literal de um significante de uma determinada língua para outra mantendo seu significado trata-se de tarefa nem sempre possível. Em determinadas situações, se nos ativermos ao texto literalmente como foi escrito em seu original, achando que com isso estaríamos respeitando e sendo fiéis à

²¹ As traduções utilizadas para os exemplos de substituição e paráfrase foram extraídas das legendas do filme em português; a tradução para o exemplo de *stricto sensu*, bem como as demais traduções do idioma japonês para a língua portuguesa, são de minha autoria.

fonte, não lograremos êxito em transmitir a imagem à qual a metáfora se propôs.

Em alguns casos, não é incomum se optar pelo extremo de simplesmente excluir determinada parte do texto, ou transformá-la em uma situação completamente nova, adaptada ao leitor a que se destina, ou mesmo reproduzir a metáfora como no original e adicionar algum tipo de explicação ao texto, ainda que sob a forma de nota de rodapé (HIRANO, 2006). Todavia, para o escopo desta pesquisa, tratando-se de material audiovisual, não é possível a utilização deste recurso em legendas fílmicas.

A tradução de metáforas é uma atividade de grande complexidade, pois estas transcendem barreiras culturais. Elementos linguísticos e culturais estão intrinsecamente ligados, e por isso a metáfora traduzida só será compreendida pelo público-alvo se for considerado o seu contexto cultural, ou se o tradutor encontrar meios para propor equivalências adequadas. “O fenômeno da metáfora frequentemente tem sido motivo de preocupação entre os estudiosos da tradução, que discutem sobre os problemas de se transferir metáforas de uma língua e cultura para outra”. (SCHÄFFNER, 2004, p.1254, tradução da autora).

Lakoff e Johnson (2002) apontam que nossos pensamentos e ações são regidos por metáforas, e que estas são uma forma de compreender o mundo, nossa cultura e nós mesmos. E sendo estes valores individuais considerados particularidades culturais, podem interferir nos conceitos metafóricos e em expressões linguísticas criadas a partir destes, e consequentemente, o resultado seria a obtenção de diferentes significados, decorrente da variação cultural incutida na individualidade de cada cultura.

Cada cultura é única e apresenta suas próprias idiossincrasias. Logo, cada cultura tende a estruturar suas próprias formas de pensar e agir. Por isso, o fator cultural é de grande importância na criação e na manutenção das metáforas que estruturam o pensamento humano.

Diferenças culturais entre LF e LA, bem como entre as cultura-fonte e cultura-alvo, são frequentemente mencionadas como problemas para a tradução de metáforas. Ao tradutor, cabe a responsabilidade da escolha a se fazer – seja pela tradução literal, pela substituição por uma metáfora correspondente, pela paráfrase, ou por qualquer outra opção.

Quando se trabalha com tradução, é primordial o conhecimento do público alvo e o objetivo ao qual esta se destina, para que se saiba como lidar com conteúdos que não são ditos, mas são subentendidos.

Traduzir é uma via de mão-dupla. São idas e vindas que se fazem entre a origem e o processo final, onde o interlocutor destinatário é parte fundamental na interpretação da mensagem metafórica.

Deste modo, algumas vezes o tradutor precisará realizar escolhas muito difíceis, com suporte de grande número de fatores, sobretudo em se tratando de traduções comerciais, como nas obras cinematográficas, a serem realizadas em conformidade com regras de composição do produto, bem como em observância a prazos de realização, como geralmente ocorre na tradução de legendas filmicas. Neste sentido, as metáforas podem constituir agente de complexidade elevada, a ser afrontado em muitas situações durante a prática tradutória.

Observa-se assim que, ao se explorar o universo tradutório, faz-se necessário muito mais do que simples buscas por compatibilidades lexicais, gramaticais, etc. O tradutor precisa lançar-se na exegese, na interpretação, no reconhecimento das diferenças no estilo, nas particularidades culturais, nas orientações da trama e do filme e, no que concerne a esta investigação, no conhecimento das expressões idiomáticas e, naturalmente, nas metáforas. Tudo isso reflete, quase sempre, diferenças de perspectivas culturais e de modos de pensar a própria cultura. Consequentemente, o que pode parecer óbvio em termos intralinguísticos, pode gerar grandes reflexões e pesquisas quando das ações em grau interlinguístico.

3.4 – Tradução intersemiótica

Conforme aventamos anteriormente, de acordo com os estudos de Roman Jakobson (1969), existem três modos variantes de tradução ao se interpretar um signo linguístico: a reformulação, que interpreta signos verbais através de outros signos em uma mesma língua; a tradução propriamente dita, cuja interpretação se faz envolvendo duas – ou mais – línguas distintas entre si; e a transmutação, conhecida como tradução intersemiótica, constituída pela interpretação dos signos verbais utilizando-se de sistemas de signos não-verbais. Neste capítulo abordaremos alguns conceitos e fundamentos dos estudos da tradução intersemiótica, por se tratar de um – senão o principal – tipo de tradução adotado em obras cinematográficas, como o objeto deste estudo.

Apesar de recente dentro do panorama dos ET, os estudos voltados a este tipo de tradução são de suma importância, uma vez que,

até a definição e distinção de Jakobson, a grande maioria dos teóricos tratava o fenômeno da tradução como algo relacionado, de forma limitada, somente aos signos verbais, o que pôde ser reconsiderado, descentralizando-se este conceito, ampliando-se, assim, as abordagens acerca da tradução.

Por consistir em um processo de transmutação intersignica, a tradução intersemiótica pode ser identificada em diversos tipos de situações, como por exemplo, na interpretação de artes plásticas, na tradução de poesias, na convergência das artes visuais, como a música, a dança, cinema ou pintura, para a linguagem verbal, ou vice-versa (HIRASHIMA, 2007, p.31).

Encontramos um exemplo muito comum deste tipo de tradução na conversão de romances, ou obras literárias, em filmes, pois muitas vezes, devido ao sucesso de publicação, aqueles acabam sendo levados à tela – embora haja casos em que o sucesso venha posteriormente à veiculação fílmica, e não ao lançamento do livro²².

Ainda para o linguísta Roman Jakobson, em *Aspectos linguísticos da tradução* (2003a), a tradução seria definida como um processo que implicaria “equivalência na diferença”. De acordo com suas palavras, “a tradução envolve duas mensagens equivalentes em dois códigos diferentes” (2003a, p.65, *apud* HIRASHIMA, 2007, p.17). No caso do filme japonês *A viagem de Chihiro*, não somente os diferentes códigos linguísticos devem apresentar esta “equivalência tradutória”, como também, e de equiparada importância, os códigos sónicos, uma vez que a animação de Hayao Miyazaki é repleta de personagens e imagens que necessitam de interpretação, apresentando-se na forma de equivalentes visuais para imagens verbais, muitas vezes personificando verdadeiras metáforas.

Sabendo-se que o material de expressão do sistema cinematográfico não é constituído somente de imagens, mas também é composto de diálogos verbo-orais, signos impressos – sob a forma de legendas, ou mesmo dentro de conteúdo visual –, trilha sonora e até mesmo ruídos (DINIZ, 1998), vale ressaltar que isso pode vir a se tornar

²² Para citar alguns exemplos de livros transformados em filmes, temos *Cidade de Deus* (livro de Paulo Lins, 1997, e filme de Fernando Meirelles, 2002), *Ensaio sobre a cegueira* (livro de José Saramago, 1995, e filme de Fernando Meirelles, 2008), *O código da Vinci* (livro de Dan Brown, 2003, e filme de Ron Howard, 2006), e *Harry Potter* (de J.K. Rowling. Série de sete livros, com sua primeira publicação em 1997 e a última em 2007. Destes, todos já se transformaram em filmes, com diretores diversos, sendo que o último, sub-dividido em duas partes, tem sua estreia prevista para os anos de 2010 e 2011).

um grande desafio para o tradutor, pois não são raros os casos em que o legendista não tem acesso ao material audiovisual, recebendo como original para o processo tradutório, tão-somente o roteiro do filme. Deste modo, levando-se em consideração as diferenças culturais e linguísticas entre os dois idiomas em questão – o japonês e o português –, a árdua tarefa do tradutor se verá ampliada, ou mesmo a tradução prejudicada, “quando houver símbolos ou imagens específicas da cultura fonte e desconhecidas do público alvo, cuja transposição para a linguagem verbal é necessária para um melhor entendimento do enredo” (KOGLIN, 2008, p.23).

A tradução intersemiótica, precursoramente definida por Jakobson, vem sendo objeto de estudos por vários autores contemporâneos, como Nelson Goodman e Mario Praz, principalmente no âmbito das artes visuais. Mas cabe a Julio Plaza o mérito da fundamentação, do aprofundamento e do desenvolvimento de teorias acerca deste fenômeno, abordados em sua obra intitulada *Tradução Intersemiótica* (HIRASHIMA, 2007).

Uma das distinções feitas por Plaza se refere aos tipos de tradução circunscritos na esfera intersemiótica, identificados e subdivididos em: tradução icônica, ou “transcrição”, como aquela que produz “significados sob a forma de qualidades e de aparências, similarmente” (1987, p.90), entre ela própria e seu original; a tradução indicial, ou “transposição”, que ocorre quando “o objeto imediato do original encontra-se apropriado e trasladado em um outro meio” (HIRASHIMA, 2007, p.86); e por fim, a que nos diz respeito, a tradução simbólica, ou “recodificação”, que lida com o objeto através de códigos instituídos mais por relações lógicas do que analógicas, “o que é feito através de metáforas, símbolos ou outros signos de caráter convencional” (PLAZA, 1987, p.93).

Todavia, Plaza ressalta que essas tipologias não se tratam de características fixas ou inflexíveis, elas serviriam como “mapa orientador” dos processos tradutores, funcionando como tipos referenciais, às vezes simultâneos em uma mesma tradução, que, “por si mesmos, não substituem, mas apenas instrumentalizam o exame das traduções reais” (*ibid.*, p.89).

O caráter intersemiótico intrínseco do cinema, lhe confere uma gama de particularidades que nos permite enquadrá-lo melhor em um caminho entre o universo das letras e o das artes visuais. Deste modo, poderemos observar no capítulo a seguir, que a simples codificação verbal através da legendação, suscetível a inúmeras interferências em

seu processo, não nos parece suficiente para abarcar toda a riqueza de signos que o filme traz consigo, e sendo assim:

As imagens podem mostrar aquilo que as palavras não conseguem exprimir. Ela pode esclarecer e amparar a mensagem verbal [...].(PETTIT, 2009, p.50, tradução da autora)²³

Analogamente à afirmação de Riita Oittinen, de que “como em qualquer diálogo, a interação entre palavras e imagens é uma construção na mente do leitor” (OITTINEN, 2000, p.100, tradução da autora)²⁴, o mesmo se dá para o espectador, que passa a se tornar parte integrante da trama a qual vivencia, ainda que por um curto espaço de tempo.

É através da tradução intersemiótica que os diferentes sentidos podem ser estimulados, fazendo com que o receptor venha a perceber a diferença dos signos, tanto em suas qualidades, quanto em suas singularidades.

Com base nos fundamentos e conceitos abordados neste capítulo sobre a tradução intersemiótica, concluímos que o tema escolhido para esta pesquisa, ou seja, a análise de metáforas em legendas fílmicas traduzidas de um idioma para outro, está constituído, em toda sua essência, por características pertinentes ao universo polissemiótico inerente ao sistema cinematográfico, isto é, nas palavras de Monica Tavares (1998), significa:

penetrar pelas entranhas dos diferentes signos, de modo a clarificar as relações estruturais no intuito de alcançar a transmutação de formas, ou seja, é a relação associativa de vários códigos ou meios para constituir uma mensagem [...] (apud HIRASHIMA, 2007, p.103).

²³ Texto original: *The image can show that wich words cannot express. It can illustrate and support the verbal message [...].*

²⁴ Texto original: *Like any dialogue, the interaction between words and images is a construction in the reader's mind.*

3.5 – Legendação

Dentre as modalidades existentes no campo da tradução audiovisual, no Brasil, as mais conhecidas são a legendação, isto é, a tradução através da inserção de legendas sincronizadas com o áudio; a dublagem, que consiste da anulação do áudio original, com a substituição por um canal de áudio com o texto oral traduzido; o *voice-over*, que consiste na sobreposição da voz de um intérprete ao áudio original, sem eliminá-lo; e, mais recentemente, também o *close caption*, que adota sistema similar ao da legendação, porém sem haver tradução de conteúdo, visando o auxílio de deficientes auditivos ou pessoas com dificuldade de compreensão na língua oral (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.19), sendo as duas primeiras modalidades as mais adotadas em nossa cultura.

De acordo com as palavras de Jorge Díaz Cintas, (*ibid*, p. 18):

Em termos numéricos, a tradução levada a cabo nos meios audiovisuais é talvez a atividade tradutora mais importante de nossos dias. [...] Em primeiro lugar pelo número de pessoas a que ela chega, dada a facilidade de recepção através, fundamentalmente, da televisão. Em segundo lugar, pela grande quantidade de produtos traduzidos que são transmitidos a outras culturas [ou seja]: documentários, entrevistas, filmes, notícias, debates, espetáculos, etc.

A partir do advento do cinema, que teve suas primeiras exhibições ainda desprovidas do componente sonoro, contendo tão somente intertítulos ou legendas narrativas expostas entre as cenas – o chamado “cinema mudo” –, os meios audiovisuais se desenvolveram de modo extraordinário, se diversificaram e se tornaram mais influentes como recursos de comunicação intercultural em todo mundo. A tradução dos diversos produtos relacionados a tais meios sempre procurou acompanhar esse desenvolvimento. Todavia, aparentemente, a atualização dos tradutores ocorreu por meio do desenvolvimento de experiência pessoal, individual e não necessariamente em termos de suportes teóricos, isto é, de uma formação institucionalizada voltada à profissão de “tradutor para o cinema”.

O profissional que trabalha no ramo de tradução de legendas exerce, ainda que não receba o devido reconhecimento, grande influência no processo tradutório e no produto final da produção da obra fílmica. Enquanto mediador entre a obra original e as versões para as diversas línguas, é dele a primeira interpretação que será obtida da parcela escrita. Assim, para o espectador que desconhece a língua estrangeira da versão original, e que não tem como comparar os idiomas em questão, cria-se a dependência integral das legendas para entender o enredo (MELLO, 2005), diferentemente do que aconteceria se ambos os textos – oral e escrito – fossem de domínio do telespectador, que teria, assim, a possibilidade de confrontá-los e responsabilizar-se pela tradução. É por este motivo que Díaz Cintas refere-se à legendagem como *tradução vulnerável*, já que o texto de chegada deve, supostamente, se adequar ao grande número de limitações impostas pelo meio, além de se submeter, de forma minuciosa, a um exame comparativo e avaliativo do público que tende a ter um domínio, normalmente, variável, senão discutível, das línguas em contraste (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p. 144).

No âmbito da legendação, a tradução de metáforas tem sua complexidade gradualmente acentuada, em virtude, principalmente, das limitações técnicas que recaem sobre a atividade do tradutor/legendista.

Restrições como números previamente determinado de caracteres e linhas, bem como tempo de permanência das legendas na tela e/ou intervalos entre estas, a sincronia entre a exposição das legendas e o texto oral, uma legibilidade que permita com que o telespectador possa ler o texto escrito e ainda conseguir visualizar a cena que o acompanha, além das legendas apresentarem certa característica de síntese, tendo em vista que normalmente códigos orais são quantitativamente maiores que códigos escritos em uma tradução, ou seja, falamos muito mais do que é possível, ou mesmo necessário, traduzir, o que pode vir a ser um grande empecilho (ARAÚJO, 2002).

Por agregar aspectos técnicos como os acima citados, além de considerações linguísticas e mesmo extralinguísticas, a legendação acaba por tornar-se uma modalidade de tradução que apresenta elevado grau de complexidade. Nesse processo, quase sempre ignorado pelo telespectador, não é raro que expressões linguísticas como as metáforas originalmente citadas no filme sejam contornadas ou arbitrariamente eliminadas na tradução das legendas.

Deste modo, parece ser possível constatar que se torna justo propor uma investigação que aborde temas ligados à tradução de

expressões metafóricas em legendas fílmicas, neste caso, do japonês para o português brasileiro.

3.5.1 – Técnicas de Legendação

Desde 1929, quando os primeiros filmes sonorizados alcançaram uma audiência de âmbito internacional, basicamente dois métodos de tradução fílmica vêm sendo dominantes: a legendação e a dublagem (GOTTLIEB, 1998, p.244).

Sob aspectos linguísticos, a legendação, tema que abordaremos a seguir, apresenta-se basicamente sob duas formas, que seriam a legendação intralingual – como o próprio nome sugere, dentro de uma mesma língua –, voltada principalmente para deficientes auditivos; e a legendação interlingual, envolvendo idiomas distintos, ao que, tecnicamente, denomina-se “*tradução diagonal*, em função da necessidade de adaptação de um original em código oral a um produto em código escrito.” (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.77). Todavia, essa transmutação dos códigos envolvidos – oral e escrito – faz com que a legendação se insira, simultaneamente, no âmbito na tradução intersemiótica, já que, segundo Jakobson, esta se caracteriza pela interpretação de signos verbais por signos não verbais (OLIVEIRA, 2008).

A legendação, *a priori*, pode ser considerada um elemento de interferência na receptividade do espectador, haja vista o fato de ser estabelecida posteriormente e ser incorporada por um terceiro participante na relação filme-espectador. Participante este que não esteve presente durante o processo de criação da obra, e não raras vezes se vê obrigado a executar sua tarefa de tradução sem sequer ter em mãos o filme propriamente dito, dispondo exclusivamente do roteiro, o que certamente se torna em um outro obstáculo ao processo tradutório, uma vez que, como dito anteriormente, o filme não engloba somente o texto oral e o escrito, mas também, e tão importante quanto, o texto imagético. Assim sendo, é de se esperar que se estabeleça uma relação conflituosa proveniente da incorporação de legendas, pois a interpretação a ser obtida, que deveria ser individual e pessoal, não estará isenta de subjetividade alheia ao espectador.

Ainda no quesito interação do texto com o filme, as legendas são resultado de uma composição formada a partir da fala e da escrita, no

sentido de que representam elocuições sob a forma de caracteres, porém, com a transitoriedade de discurso. Esta transformação do diálogo em texto legendado sofre a influência de três fatores principais: deve haver uma interação entre os caracteres e o material existente, bem como a estrutura semiótica do filme; o discurso deve ser apresentado através de sua transformação em escrita; e por fim, as legendas devem ser estruturadas de modo a se ajustar à capacidade de leitura dos espectadores, uma vez que a velocidade de leitura não é algo sobre o qual se tem controle. As legendas aparecem e desaparecem, estando o espectador pronto ou não, exigindo-se deste que faça duas coisas diferentes ao mesmo tempo: ler e observar as imagens (LINDE & KAY, 1999).

Esta atividade de compreensão exige significativo esforço por parte do espectador, além de desenvolvida habilidade de leitura, pois este deve ser capaz de processar as informações verbais escritas, expressas em aproximadamente 60 a 70 caracteres, exibidos em apenas duas linhas, durante aproximadamente 4 a 6 segundos, enquanto uma mesma cena, ou apenas um plano dela, se mantém exposta (ALFARO DE CARVALHO, 2005; SOUZA, 2007), ficando assim, submetidas a duas principais coerções: “a temporal, visto que devem se ajustar ao tempo de duração do áudio correspondente, e a espacial, pois ficam restritas a uma porção limitada da tela de exibição” (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p. 77), normalmente à parte inferior. E para quem assiste a um filme legendado, todas essas informações – imagens, sons e textos –, competem, efetivamente, no processo de construção de sentido, exigindo-se uma assimilação de diversas fontes de dados, fornecidos de forma rápida e simultânea.

A atividade tradutória que envolve a legendação de uma película fílmica inicia-se muito antes da criação/tradução das legendas em si, ou mesmo da transformação do texto verbo-oral na língua de partida – o idioma original –, para texto verbal escrito na língua de chegada – a legenda propriamente dita.

Vários aspectos devem ser levados em consideração, tais como as normas referentes à modalidade de tradução realizada, os parâmetros próprios do meio no qual o produto será distribuído ou transmitido (cinema, DVD ou canal de TV aberto ou fechado), bem como as exigências feitas pelos clientes diretos e indiretos – pessoas e empresas (distribuidora, produtora ou laboratório) que participam do processo tradutório, muitas vezes impondo suas preferências linguísticas, estilísticas e mesmo lexicais, além de outros diversos procedimentos que

os tradutores devem respeitar. Estas situações se devem, principalmente, aos objetivos e ao público-alvo da tradução, pois estes determinam o tipo de recursos técnicos e linguísticos empregados e os registros de linguagem permitidos.

As distribuidoras, produtoras, laboratórios de cinema e/ou canais de televisão normalmente dispõem de uma série de convenções e decisões técnicas sobre as quais os tradutores não têm qualquer influência, e que no entanto, afetam alguns dos parâmetros que precisam respeitar. Questões como a cor e o tamanho da fonte utilizada na legenda, que a princípio podem parecer irrelevantes, mas que determinam, por exemplo, o número máximo de caracteres a serem utilizados em cada linha; o alinhamento das linhas da legenda, bem como sua altura; o intervalo entre cada legenda e o tempo mínimo e máximo de duração desta; e não menos importante, a sincronia de entrada e saída da legenda em relação ao texto oral, são apenas algumas das exigências às quais os legendistas não dispõem de autonomia para execução de seu trabalho.

No caso das modalidades legendadas há ainda uma outra limitação técnica, que diz respeito ao espaço físico disponível para exibição, pois se trata de característica determinante, uma vez que restringe o tamanho e a duração das legendas na tela: o meio para o qual serão elaboradas as legendas. “Para o cinema preferem-se legendas mais extensas e menos segmentadas, enquanto para os meios exibidos na TV, como DVD e canais por assinatura, o tamanho das linhas é menor e o texto tende a ser segmentado em um número maior de legendas” (*ibid*, p. 86).

Dados preliminares como o produto a ser estudado e sua natureza – se ficção ou não-ficção, longa ou curta-metragem, série, outros –, o gênero – drama, comédia, aventura, infantil, animação, educativo, documentário, outros –, produtores, diretor, língua(s) original(is) e da tradução, são de suma importância à análise da tradução audiovisual. Do mesmo modo como são importantes aspectos estruturais que englobam características internas – divisões, partes, cenas, estrutura narrativa –, o emprego de música, a presença de texto escrito em consonância com o texto oral, a relação adequação/aceitabilidade, normas e políticas gerais de tradução, que podem incluir escolhas gramaticais, vocabulares, estilísticas, estratégias para omissões, acréscimos, paráfrases e edição, bem como referências culturais, geográficas e a nomes próprios, além de tratamento de expressões idiomáticas ou mesmo elementos humorísticos (*ibid*, 2005).

Todas essas imposições técnicas e linguísticas afetam sensivelmente as soluções tradutórias e levam à produção de textos que, embora sejam elaborados a partir de um mesmo original, apresentam traduções muito diferentes entre si. E diferentemente da tradução de uma obra literária, que é elaborada pensando-se somente na leitura do texto, na tradução de material audiovisual como um filme, deve-se levar em consideração o fato de que este é feito para ser visto e ouvido, e sendo um filme estrangeiro e legendado, também deverá ser lido. Deste modo, as legendas devem ser breves, para que sejam inteiramente lidas, de forma simples e direta, ao mesmo tempo em que o texto oral é pronunciado. Elas não devem demandar atenção visual e cognitiva além do estritamente necessário, pois seu objetivo é facilitar a compreensão do que está sendo dito, sem, no entanto, desviar a atenção do espectador das imagens e dos sons.

*“A palavra é um ser vivo: nasce, cresce, morre.
Mas tem uma vantagem sobre nós...
ressuscita”.*

Armando Nogueira

4. ANÁLISES E CONSIDERAÇÕES SOBRE O FILME

4.1 – O filme

Assim como a tradução propriamente dita, também a Literatura Infanto-Juvenil (LIJ) ainda são consideradas literaturas periféricas (SHAVIT, 2003) e não canônicas, e por isso questionadas quanto ao seu reconhecimento dentro do campo literário. Do mesmo modo, a animação se via, até bem pouco tempo, relegada a um plano inferior, se comparada às grandes obras, nacionais e internacionais, do cinema dito “a sétima arte”²⁵. Mas este panorâma vem mudando sensivelmente em termos artísticos, além de adquirir reconhecimento crítico, tendo em vista a inclusão da categoria longa-metragem de animação na premiação cinematográfica do Oscar, assim como a participação competitiva desta categoria em diversos outros festivais internacionais de cinema.

Grande parte desse sucesso se deve, principalmente, à explosão de filmes de animação japonesa – os *anime* – distribuídos e exibidos em diversos países. Inicialmente estrelados, em sua maioria, por meninas bonitinhas com olhos grandes, vistos apenas como curiosidade cultural no Ocidente, o mercado de *anime* se tornou um dos recursos de exportação mais valiosos do Japão nos últimos anos²⁶.

Incluído neste rol em constante expansão, estão os filmes do diretor japonês Hayao Miyazaki. Seus filmes, além de grandes sucessos²⁷, falam para todas idades. Filmes de animação são, normalmente, direcionados ao público infantil, mas as histórias de Miyazaki, sob essa ótica, não têm nada de simples e reconfortante. São

²⁵ A Riccioetto Canudo atribui-se o papel fundador da teoria cinematográfica. Inicialmente ele sustentara a ideia de um “teatro cinematográfico”, a saber, um teatro novo, contemporâneo, mas se convenceu de que o cinema era uma “arte plástica em movimento” e assumiria a posição de expressão última no rol das artes. [...] Canudo escreveu “La leçon du cinema”, em 1919, em que anunciou a então conhecida “sétima arte”. A fortuna crítica dessa noção se deve, todavia, ao “Manipheste des sept Arts”, elaborado três anos mais tarde, no qual o autor considera o cinema como o lugar de fusão entre as artes do tempo e as do espaço. (MARTINS in MASCARELLO, 2008, p.96-97)

²⁶ Fonte: Revista de Cinema, Ano VI, nº. 56, Julho, 2005.

²⁷ “A viagem de Chihiro” é a maior bilheteria da história do Japão, superando a anterior, “Princesa Mononoke”, também de sua autoria. (Fonte: Revista de Cinema, Ano VI, nº. 56, Julho, 2005; Revista Veja, Edição 1811, Julho, 2003).

desenhos cujas questões morais e sociais são presença marcante, tratando de temas atuais de forma dura e complexa, o que não faz com que perca seu carisma cativante, como é o caso da obra analisada nesta pesquisa. Desta forma, crianças, adolescentes e mesmo adultos são contemplados como público-alvo, o que pode ser comparado ao que Shavit (1986) chama de *ambivalent texts*, ou seja, produções criadas “de olho” em um público, mas “piscando” para o outro.

Sendo assim, não obstante aos obstáculos linguísticos, culturais e técnicos com que se depara o tradutor ao fazer o processo de legendação de um *anime* japonês, este ainda deve levar em consideração o público a que se destina, pois legendas para crianças diferem daquelas para adultos, por consequência das diferentes habilidades linguísticas dos dois grupos (LINDE & KAY, 1999, p. 52, tradução da autora)²⁸. Este tipo de problema, provavelmente, seria facilmente solucionado se os espectadores optassem por assistir o filme em cópia dublada, caso esta tenha sido distribuída, ao invés da legendada.

No caso da tradução para legendas,

[...] o dilema entre escrever de acordo com as regras gramaticais e, talvez, deixar o texto pedante, distante da criança, ou escrever de forma coloquial, sem seguir as regras gramaticais, e tentar tornar o texto mais fluente, terá de ser enfrentado pelo tradutor. (JOLKESKY, 2007, p.10).

Essas adaptações não se restringiriam estritamente à elaboração do texto traduzido, que deve adequar-se ao nível de compreensão, mas deveriam se estender também à ordem moral ou educacional, e quanto à isso, muitas vezes o legendista obedece regras e padrões impostos pela própria empresa distribuidora, para que a tradução seja minimizada em linguagens agressivas, ou termos não apropriados.

A *viagem de Chihiro*, lançado em 2001, conta a história de uma garota de 10 anos de idade e sua bizarra trajetória por um mundo povoado por seres mágicos. *Chihiro*, a personagem principal da trama, se vê em uma situação desesperadora quando, perdidos em uma cidade fantasma, vê seus pais se transformarem em porcos, depois de comerem demasiadamente. Nesta cidade encontra-se a casa de banho, onde os

²⁸ Texto original: *Children's subtitles differ from those for adults because of the distinct linguistic abilities of the two groups.*

deuses vêm se purificar, comandada pela bruxa *Yubaba*, que faz prisioneiros todos os humanos que adentram em seu território.

Superficialmente a história pode parecer um tanto absurda, mas o filme reúne diversos aspectos culturais, mitológicos e morais, como, por exemplo, a transfiguração de seus pais em animais, como consequência por terem cometido o “pecado da gula”. No decorrer da animação é possível observar que a mensagem passada por Miyazaki é a de auto-conhecimento, amadurecimento e desenvolvimento, tanto sob perspectiva pessoal, quanto sob caráter ecológico, religioso e mesmo profissional, já que é necessário para *Chihiro* conseguir um emprego em troca de sua sobrevivência.

Valendo-se de forma magistral de signos interpretativos que distinguem as culturas orientais, *A viagem de Chihiro* apresenta uma extensa galeria de personagens fantásticos que se envolvem em conflitos simbólicos, e nos remetem diretamente à maneira como a humanidade vem tratando o meio ambiente, como nas alusões que faz personificando rios poluídos ou rios assoreados para edificar construções, como também a ganância e ambição, além de transmitir demais valores, sempre comprometidos com a forma artística da película, mas mostrando que a regeneração e redenção ainda serão possíveis, desde que se esteja disposto a enfrentar as consequências de suas próprias atitudes.

Repleto de personagens místicos e amplamente metafóricos, o filme evidencia a gama de considerações que devem ser feitas ao se propor sua tradução para outros idiomas. Não se tratam somente de palavras a serem (re)codificadas em um idioma distinto do original, mas inclui também valores culturais e interpretações imagéticas.

É frequentemente reconhecido que tradutores servem de mediador entre dois sistemas linguísticos e culturais e não necessitam somente de habilidade bilingue, mas igualmente uma visão bi-cultural. Tradutores mediam entre culturas (incluindo ideologias, sistemas morais e estruturas sócio-culturais), buscando superar as incompatibilidades que encontram-se no caminho da transferência de significado. (PETTIT, 2009, p.44, tradução da autora)²⁹

²⁹ Texto original: *It is commonly accepted that translators mediate between two linguistic and cultural systems and need not only bilingual ability but also a bi-cultural vision. Translators mediate between cultures (including ideologies, moral systems and sociocultural structures),*

Todavia, muitas vezes as coerções normativas e técnicas impostas ao processo de legendação fazem com que se perca parte da coesão textual. Em casos assim, Díaz Cintas (1997) destaca que “é através das imagens e do texto oral que os espectadores complementam a coesão que falta ao texto, confirmando quem são os interlocutores, a que objetos se referem, quais as emoções e intenções subjacentes a um enunciado, etc” (*apud* ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.119).

A linguagem é uma expressão da cultura e a cultura é expressa através da linguagem. Um texto audiovisual oferece uma representação cultural do mundo, através da linguagem e da imagem (PETTIT, 2009, p.44, tradução da autora)

³⁰

O mesmo pode ser considerado quando o assunto são os títulos dos filmes. Originalmente elaborados em concordância com uma imagem de lançamento, há casos em que a versão em outro idioma consegue exprimir com primazia a ideia proposta pelo autor/diretor no original. Em contrapartida, existem outros em que se perde substancialmente o efeito proposto, seja por troca de significantes – e significados – textuais, seja por substituição da imagem originalmente veiculada. No capítulo a seguir analisaremos brevemente o título do filme abordado.

seeking to overcome those incompatibilities which stand in the way of transfer of meaning.

³⁰ Texto original: *Language is an expression of culture and culture is expressed through language. An audiovisual text offers a cultural representation of the world, both through language and the image.*

4.2 – O título

Uma pesquisa realizada por Eliana Franco (1991) mostra que na maioria das vezes os títulos são definidos após a tradução dos filmes propriamente ditos, sendo que o principal critério para a escolha daqueles seria o impacto que esta escolha causaria, não estando a tradução, deste modo, a cargo do legendista: “[...] é responsabilidade do distribuidor, e às vezes até mesmo do agente publicitário, fazer as escolhas dos títulos”³¹. (FRANCO, 1991, p. 75, tradução da autora).

Corroborando esta afirmação, Carolina Alfaro de Carvalho (2006) afirma que títulos de filmes distribuídos em língua estrangeira não são resultado de um processo de tradução, e sim de criação, ou seja, os mesmos nada têm a ver com o trabalho dos tradutores. Muitas vezes, estes sequer sabem qual é, ou será, o título de um filme que está sendo por eles traduzido.

Talvez este seja um dos aspectos que nos leva a compreender o porquê de encontrarmos determinadas escolhas, às vezes, “perfeitas” – se é que existe *perfeição* quando o assunto é tradução –, e outras que parecem vir acompanhadas de um símbolo de interrogação (?), nos fazendo refletir sobre como, e por qual razão, o título de um filme em outro idioma apresentou-se sob forma tão diferente da original.

No caso de *A viagem de Chihiro*, o título original da obra é 千と千尋の神隠し (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*). E fazendo uma análise comparativa entre ambos, é possível perceber inicialmente a diferença quanto ao(s) nome(s) do(s) personagem(ns), isso porque na versão em português, o único nome próprio que aparece é o de *Chihiro*, enquanto que na versão em língua japonesa, o título faz alusão a dois nomes, *Sen* e *Chihiro*, como se fossem duas pessoas distintas, quando na verdade, trata-se da mesma personagem.

Para quem não assistiu o filme, não é possível saber que essa referência se faz ao fato da personagem de *Chihiro* ter sido escravizada na casa de banho, tendo seu nome “roubado”, sendo obrigada pela bruxa *Yubaba* a adotar o codinome *Sen*. Essa é a maneira que a bruxa encontra para controlar seus prisioneiros, pois não lembrando seus nomes verdadeiros, nunca poderão sair de seu domínio, retornando ao mundo real.

³¹ Texto original: [...] it is the distributor's and sometimes even an advertising agent's responsibility to choose the titles.

É possível perceber que há todo um contexto metafórico circunscrito na situação envolvendo os nomes da personagem, o que foi simplesmente ignorado – conscientemente ou não – ao adotar-se a versão traduzida do título.

Além da importante questão dos nomes, analisando o título original, encontramos também o termo 神隠し (*kamikakushi*), que é composto pelos ideogramas 神 (*kami*: Deus) e 隠し (*kakushi*: esconder, ocultar). Somente em um dos dicionários bilíngues japonês-português utilizados nesta pesquisa foi possível encontrar a tradução deste vocábulo, que seria: “o sumiço por magia; sumir misteriosamente”³². No entanto, paira no ar uma pergunta que se faz em referência à tradução: “qual a relação entre ‘Deus’ e ‘esconder’ com ‘sumir misteriosamente’”? O simples fato de não se saber a causa do sumiço faz com que este seja atribuído à natureza divina?

Este exemplo nos retrata como uma tradução envolvendo estes dois idiomas em questão não é tarefa fácil, pois existem termos em uma língua sem equivalentes em outra, e muitas vezes essas expressões possuem um contexto cultural intrínseco que passa despercebido, ou mesmo ignorado, no processo de tradução.

Na tradução para o português, bem como para outros idiomas, preferiu-se considerar a peregrinação da personagem *Chihiro* pelo mundo fantástico dos deuses e bruxas, escolhendo-se a palavra “viagem”, que pode apresentar um caráter ambíguo, já que se refere ao: “Ato de ir de um a outro lugar relativamente afastado”³³, como também ao sentido metafórico de divagação, devaneio ou imaginação fantasiosa.

A seguir apresentamos exemplos do título original em japonês, da cópia distribuída no Brasil em português, e algumas versões em outros idiomas:

³² Fonte: Dicionário Japonês-Português com vocábulos e expressões em alfabeto romano (1998).

³³ Fonte: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986).



Figura 5: Japonês



Figura 6: Português

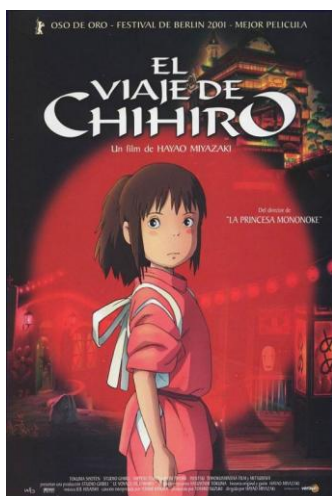


Figura 7: Espanhol



Figura 8: Francês



Figura 9: Inglês



Figura 10: Italiano

É possível observar que, dentre as seis ilustrações acima listadas, quatro adotaram o título seguindo a linha de Hayao Miyazaki, ou seja, trazendo o nome próprio da personagem principal. Somente nas versões em inglês e em italiano esse mecanismo não foi adotado. Quando a tradução envolve nomes próprios, como neste caso, a situação se torna ainda mais controversa, pois se, etimologicamente, todos os nomes possuem significados, seja de origem grega, romana, etc., para os japoneses este significado é muito mais valorizado, uma vez que os nomes são compostos por *kanji* (ideogramas), cuja representação simbólica já diz a que se referem, não havendo sequer necessidade de buscar suas origens.

Ainda sobre a discussão envolvendo a tradução de nomes próprios, que *pertencem sem pertencer* à língua, Geoffrey Bennington (1991) afirma que:

[...] o que cada língua guarda de mais próprio e, portanto, de intraduzível, são justamente os nomes próprios que nem mesmo lhe pertencem enquanto tais [...] (OTTONI, 2005 apud TAKAHASHI, 2008).

Essa afirmação é corroborada por Octavio Paz (1990), ao dizer que “perder nosso nome é como perder nossa sombra. A ausência de relação entre as coisas e seus nomes é duplamente insuportável: ou o sentido se evapora, ou as coisas se desvanecem” (*apud* TAKAHASHI, 2008). Ao enunciar tal citação, Paz parecia estar se referindo ao próprio filme de Miyazaki, mais precisamente na situação em que *Chihiro* se vê abdicando de seu nome, apreendido pelas mãos da bruxa, pois não só sua personificação é “perdida”, como também seu verdadeiro nome 荻野 千尋 (*Ogino Chihiro*) desaparece, evaporando-se no ar, restando apenas o ideograma 千, referente à alcunha *Sen*, como nos mostra a sequência de excertos gráficos abaixo:



Figura 11: Aprisionamento do nome de *Chihiro*

Deste modo, com base na riqueza de metáforas presentes no filme, não somente linguísticas, mas igualmente de metáforas que emergem das imagens e que, de certo modo, agem sobre as primeiras, é que foi selecionado um total de 12 excertos – dentre os quais dois possuem traduções distintas na LA, para uma mesma expressão

apresentada na LF – que apresentam em suas versões, original e traduzida, o recurso linguístico da metáfora, a fim de analisarmos como as mesmas foram traduzidas de um idioma a outro, dentro do contexto da legendação fílmica.

4.3 – Seleção de metáforas

A seguir apresentaremos as metáforas que foram selecionadas para análise neste estudo. Inseridas nos conceitos teóricos de van den Broeck (1981) e sua complementação proposta por Toury (1995), avaliaremos a predominância de determinadas escolhas feitas pelo legendista ao realizar a tradução destas metáforas do idioma japonês para o português. Para uma melhor visualização, serão apresentadas, além do texto proveniente do áudio, de sua respectiva transliteração, seguida de sua tradução literal e da tradução efetivamente feita pelo tradutor em forma de legenda, também as imagens correspondentes, extraídas das respectivas cenas dos filmes do DVD original e da versão distribuída no Brasil, nos idiomas em questão, a fim de que seja possível um melhor cotejamento entre ambos.

Metáfora 1:

Tabela 1 - Tempo: 0:00:25

Áudio	やっぱり田舎だねえ。
Transliteração	<i>yappari inaka da ne.</i>
Tradução literal	É mesmo interior.
Legenda	<i>É mesmo o fim do mundo.</i>



Figura 1.1



Figura 1.2

Nesta seleção, tanto áudio, quanto legendas em japonês e português, não apresentam relação direta com a imagem mostrada na tela. No momento desta fala, a personagem *Chihiro*, deitada no banco de trás do carro, carregando um buquê de flores que ganhou ao despedir-se de sua melhor amiga, está absorta em pensamentos, contrariada pelo fato de estar se mudando, juntamente com sua família, para uma nova cidade. E o comentário やっぱり田舎だねえ (*yappari inaka da ne*) é feito pela mãe de *Chihiro*, ao constatar que a nova moradia encontra-se em um vilarejo bem pequeno, sem grandes desenvolvimentos locais, nem comerciais.

É possível notar na imagem extraída da versão fílmica japonesa que, antecedendo a frase que reproduz o áudio, há na legenda a inclusão da palavra お母さん (*okaasan*: mãe) entre colchetes, recurso utilizado pelo legendista japonês a fim de deixar claro para o público que não tem acesso ao texto oral, que se trata da voz da mãe ao enunciar tal fala. Durante todo o filme observou-se que este tipo de recurso é bastante utilizado, sendo uma das características da legendação japonesa, diferentemente do sistema adotado em português.

Neste exemplo selecionado, a tradução literal da frase apresentada na LF – “É mesmo interior” – nos mostra que não há a utilização de metáforas para a constatação de que a cidade se situa em localização interiorana. Ao passo que na versão da LA, o tradutor optou pela inclusão da metáfora “o fim do mundo”, com o intuito de dar uma maior ênfase à percepção de que se trata de um lugar distante, recôndito, e que apresentaria dificuldades cotidianas, sendo, assim, comparado ao final do mundo, como se este pudesse ser percorrido por toda sua

extensão, e que houvesse em determinado momento, um fim.

Este tipo de comparação se assemelha ao exemplo dado por George Lakoff e Mark Johnson, quando conceituam metáforas orientacionais, explicando que estas metáforas “dão a um conceito uma orientação espacial como, por exemplo, FELIZ É PARA CIMA” (2002, p.59). Se para Lakoff e Johnson “FELIZ É PARA CIMA; e TRISTE É PARA BAIXO” (*ibid*, p.60), ou “BOM É PARA CIMA; e MAU É PARA BAIXO” (*ibid*, p.63), do mesmo modo, a metáfora apresentada na legenda em português nos passa a ideia de que se há um “FIM”, há também um “INÍCIO”, sendo que neste caso, sob o prisma dos autores, o “INÍCIO É BOM” e o “FIM É MAU”, na qual a metáfora “o fim do mundo” seguiria uma orientação depreciativa.

Além desta característica, o exemplo de metáfora adotado pode ainda ser circunscrito nas denominadas metáforas imagéticas, cujo mapeamento ocorreria de uma imagem convencional para outra, e sua conceitualização emergiria de uma imagem mental e não das palavras em si (LAKOFF, 1993 *apud* KOGLIN, 2008, p.29), já que a conclusão de “fim do mundo” surgiu após a constatação visual das precariedades do lugar onde os personagens viriam a morar.

Este caso inclui-se nas possibilidades tradutórias apresentadas por Gideon Toury, que, ao avaliar os problemas de tradução das metáforas, considera não somente as apresentadas no TF, como também as do TA. Pode-se caracterizá-la, especificamente, como a metaforização de uma expressão que não apresentava, originalmente, tal recurso linguístico.

No contexto da legendação, este tipo de recurso tradutológico costuma ser utilizado como uma estratégia para a economia de caracteres, um dos vários problemas técnicos enfrentados pelo tradutor, conforme explicitado anteriormente. Mas comparando o número de caracteres em ambas as legendas, do texto fonte e texto alvo, é possível observar que não foi este o propósito, e sim, maximizar a importância dada ao contexto de “interior” como algo, supostamente, problemático.

Metáfora 2:

Tabela 2 - Tempo: 0:17:17

Áudio	ちよっとでも吸ったり吐いたりすると術がとけて店の者に気づかれてしまう。
Transliteração	<i>chotto demo suittari haitari suru to jutsu ga tokete mise no mono ni kizukarete shimau.</i>
Tradução literal	Se respirar mesmo que um pouco, a magia se desfaz e será percebida pelas pessoas do estabelecimento.
Legenda	<i>Uma respiradinha de nada quebrará o encanto e aí, todos a verão.</i>



Figura 2.1



Figura 2.2



Figura 2.3

Ao analisarmos este excerto, podemos observar prontamente, uma outra diferença no estilo de legendação adotado entre os dois filmes. É possível notar que no sistema de legendação brasileiro, é comum a presença de até duas linhas – no máximo – para cada tradução do áudio. Já na legenda do original em japonês, tanto esta, quanto diversas outras falas mais longas, eram apresentadas em mais de uma legenda. Faz-se uso de duas, às vezes até três, legendas diferentes ao longo da reprodução das imagens. Em nenhum momento foi exibida mais de uma linha de texto para as legendas em japonês.

É relevante ressaltar que na escrita do idioma japonês, os ideogramas representam palavras inteiras, assim como os silabários que, ao invés de representar letra por letra, como no caso do português, correspondem a fonemas³⁴. Ou seja, esta forma de escrita acaba por tornar-se mais sucinta, mais condensada, o que supostamente geraria legendas menores. Ainda assim é adotado o sistema de uma única linha de texto legendado para cada quadro imagético.

Com relação ao uso de metáforas, tanto TF quanto TA apresentam este recurso linguístico neste exemplo. Assim como na legenda em japonês ちょっと でも 吸ったり 吐いたりすると 術がとけて 店の者に 気づかれて しまう (*chotto demo suittari haitari suru to jutsu ga tokete mise no mono ni kizukarete shīmau*), a expressão 術がとけて (*jutsu ga tokete*), com tradução literal de “a magia se dissolve”, bem como na legenda em português “Uma respiradinha de nada quebrará o encanto e aí, todos a verão.”, cuja expressão “quebrará o encanto”, ambos apresentam a “magia” ou o “encanto” como algo concreto, um objeto palpável, que pudesse ser quebrado ou dissolvido por alguém, ou pelas atitudes deste. No entanto, inversamente, ambos se tratam de termos abstratos, equivalentes entre si como algo que se aplica, se faz uso, mas não de forma materializada.

Este é um exemplo do que Lakoff e Johnson caracterizam como metáforas conceituais ontológicas, em que nossa experiência com objetos e substâncias físicas propiciaria uma base para compreensão que vai além da simples orientação. “Da mesma forma que as experiências básicas das orientações espaciais humanas dão origem a metáforas

³⁴ Na língua japonesa, existem três tipos de escrita: o *katakana* (silabário utilizado para transcrever palavras de origem estrangeira e onomatopeias), o *hiragana* (silabário utilizado na transcrição de desinências e de palavras originalmente japonesas) e o *kanji* (ideograma originário da China). O ideograma chinês entrou oficialmente no Japão no ano de 538 d.C. juntamente com o Budismo. Tanto o *katakana* quanto o *hiragana* surgiram posteriormente a partir da transfiguração de alguns ideogramas chineses. (HIRASHIMA, 2007, p.121)

orientacionais, as nossas experiências com objetos físicos [...] fornecem a base para uma variedade extremamente ampla de metáforas ontológicas, isto é, forma de se conceber eventos, atividades, emoções, ideias, etc. como entidades e substâncias.” (LAKOFF e JOHNSON, 2002, p.76).

Neste caso, a proposta de tradução apresentada enquadra-se nos preceitos de van den Broeck, especificamente na substituição, pois o uso da expressão “quebrar o encanto”, comum na língua portuguesa, substituiu de maneira harmoniosa, sem alteração semântica, a expressão adotada no original.

Metáfora 3:

Nesta análise foram selecionados dois momentos distintos do filme por apresentarem, em seu conteúdo no TF, a mesma metáfora, sendo que para o TA, o legendista optou por duas formas diferentes de tradução.

Metáfora 3.1:

Tabela 3 - Tempo: 0:19:48

Áudio	そうすれば湯バーバも手が出せない。
Transliteração	<i>sou sureba, Yubaba mo te ga dasenai.</i>
Tradução literal	Fazendo assim, nem Yubaba poderá se meter.
Legenda	<i>E aí, nem Yubaba poderá interferir.</i>



Figura 3.1



Figura 3.2

No primeiro quadro, a frase そうすれば 湯バーバも手が出せない (*sou sureba, Yubaba mo te ga dasenai*), cuja expressão 手が出せない (*te ga dasenai*), se analisada palavra a palavra, teria por tradução algo como: 手 (*te*) = mão; が (*ga*) = partícula indicativa de capacidade³⁵; 出せない (*dasenai*) = forma negativa do verbo *daseru* (conseguir tirar, extrair, pôr pra fora), ou “não consegue por a mão”. Mas para uma melhor compreensão e uso, a expressão pode simplesmente ser traduzida por “meter-se com...”.

Deste modo, o tradutor optou pela paráfrase como possibilidade de escolha, pois apesar de não ter mantido o recurso metafórico na legenda em português, com o termo utilizado “interferir”, obteve o mesmo resultado semântico.

³⁵ A partícula *ga*, quando se apresenta sob a forma de *Kaku-joshi* (Partículas Indicativas de Caso), pospondo-se ao substantivo, indicam sua função sintática. Ela pode indicar o sujeito, o conteúdo de um desejo, de uma capacidade, ou mesmo de uma preferência. A mesma partícula, no entanto, pode ser utilizada como *Setsuzoku-joshi* (Partículas Conjuntivas), e neste caso, corresponderia à adversativa “mas” (HINATA, 1992).

Metáfora 3.2:

Tabela 4 - Tempo: 0:27:07

Áudio	手出すんなら しまいまでやれ!
Transliteração	<i>te dasu(n) nara shimai made yare!</i>
Tradução literal	Se for se meter faça até o fim!
Legenda	<i>Agora que começou, vá até o fim!</i>



Figura 3.3



Figura 3.4

Já no segundo quadro, a mesma expressão em japonês é utilizada pelo personagem *Kamaji* – o senhor responsável pela fornalha –, mas se refere à cena anterior, em que a protagonista *Chihiro* ajuda um pequeno servo da fornalha – uma fuligem animada – a carregar uma pedrinha de carvão, mas depois pergunta se pode deixá-la de lado. É então que *Kamaji* esbraveja 手出すんならしまいまでやれ! (*te dasu(n) nara shimai made yare!*), em que a expressão 手出すんなら (*te dasu nara*) = “Se for pra se meter”, também é parafraseada por “Agora que começou”.

Assim como no primeiro exemplo, neste também o legendista propôs uma substituição da metáfora do original por uma expressão não metafórica na tradução, optando pela paráfrase.

Percebe-se, deste modo, que apesar de se tratar originalmente de uma mesma metáfora, ao realizar a tradução para as legendas em português, o profissional prezou mais o conteúdo e a ênfase que outras expressões poderiam carregar, do que uma tradução *stricto sensu*, por exemplo, poderia oferecer, optando, assim, por diferentes traduções.

Esta opção evidencia que as metáforas podem apresentar diversas interpretações, dependendo do contexto, do objetivo que se almeja, e, notadamente no caso da tradução, do intermediador entre os idiomas envolvidos, pois, contrariando a concepção de M. J. Reddy, em *A Metáfora do Conduto* (2000), de que as palavras teriam um significado tão presente que poderiam ser postas em recipientes, podendo, a qualquer instante, serem resgatadas em sua plenitude, Rosemary Arrojo defende que:

Toda tradução, por mais simples e breve que seja, trai sua procedência, revela as opções, as circunstâncias, o tempo e a história de seu realizador. Toda tradução, por mais simples e breve que seja, revela ser produto de uma perspectiva, de um sujeito interpretante e, não, meramente, uma compreensão 'neutra' e desinteressada ou um resgate comprovadamente 'correto' ou 'incorreto' dos significados supostamente estáveis do texto de partida. (ARROJO, 2003, p. 68).

Metáfora 4:

Assim como no exemplo anteriormente descrito, os próximos excertos também foram destacados em dois momentos diferentes da obra cinematográfica, por apresentarem a mesma expressão metafórica em ambas as situações, tendo sido, no entanto, traduzidos de formas distintas.

Metáfora 4.1:

Tabela 5 - Tempo: 0:25:20

Áudio	手は足りとる。
Transliteração	<i>te wa taritoru.</i>
Tradução literal	As mãos são suficientes.
Legenda	<i>Já tenho mão-de-obra suficiente.</i>



Figura 4.1



Figura 4.2

Neste caso, a metáfora em questão é apresentada pelo texto original como 手は足りとる (*te wa taritoru*), em que o ideograma 手 (*te*) significa mão(s)³⁶; は (*wa*) seria uma partícula indicativa de sujeito³⁷; e 足りとる (*taritoru*) seria uma variante da forma canônica, muito utilizada por pessoas com idade avançada, principalmente do gênero masculino, para a forma verbal *TARITE IRU*, cuja combinação dos verbos *TARIRU* (=ser suficiente) + *IRU* (=estar) forma o indicativo

³⁶ O mesmo ideograma também pode significar mãos, uma vez que no idioma japonês não existe classificação de número, logo, não há variação de singular ou plural para substantivos.

³⁷ O partícula *wa* se inclui na classe das *Fuku-Joshi* (Partículas Adverbializantes), podendo indicar o sujeito das orações com caráter explicativo-teórico, não circunstancial, e também o tópico frasal, dependendo do contexto em que se insere (HINATA, 1992).

de gerúndio – ou particípio, conforme o emprego que se faz. Deste modo, a tradução literal da expressão poderia ser transcrita como “As mãos são suficientes”.

É interessante ressaltar a dualidade apresentada pelo texto verbo oral do TF, pois ao mesmo tempo em que o personagem *Kamaji*, o Senhor da fornalha, se utiliza da expressão com sentido tropológico, com o intuito de dizer à personagem *Chihiro* que não precisa de ajuda no momento, é através da interação de linguagens semióticas distintas – verbo (oral ou textual) vs. imagem –, que podemos observar a conotação literal que a expressão carrega, pois o personagem apresenta-se de forma física semelhante a uma aranha gigante, possuindo, de fato, diversas mãos, o que transforma em realidade a afirmação de que “tem mãos suficientes”. Essa observação pode ser feita fundamentada sob a ótica da tradução intersemiótica – ou transmutação –, que consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1969).

A escolha feita pelo tradutor para a elaboração da legenda no TA foi a de substituição, pois observando o texto legendado em português, notamos que foi utilizado um veículo com teor parecido ao veículo do TF. A tradução para “Já tenho mão-de-obra suficiente” assemelha-se, figurativa e literalmente, à essência do texto original, e ainda mantém o recurso linguístico da metáfora, pois o termo “mão-de-obra” tanto pode ser descrito como “Trabalho manual operário [...]”, como também “Aqueles que o realizam”³⁸. Ou seja, esse exemplo corrobora a teoria de Lakoff e Johnson, de que a essência da metáfora significa “compreender e experienciar uma coisa em termos de outra.” (LAKOFF & JOHNSON, 2002, p.48).

³⁸ Fonte: Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa (1986).

Metáfora 4.2:

Tabela 6 - Tempo: 0:29:18

Áudio	働きたいと言うんだが、ここは手が足りとる。
Transliteração	<i>hatarakitai to iun da ga, koko wa te ga taritoru.</i>
Tradução literal	Diz que quer trabalhar, mas aqui as mãos são suficientes.
Legenda	<i>Ela diz que quer trabalhar, mas já tenho ajudantes demais.</i>



Figura 4.3



Figura 4.4



Figura 4.5

Neste segundo momento, a utilização da expressão, a despeito da contextualização ser exatamente a mesma, ou seja, mesma metáfora, mesmo emprego de sentidos conotativo e denotativo, e mesma abordagem, o tradutor optou por parafrasear a metáfora, ao invés de substituí-la por uma outra, como no exemplo anterior.

Talvez com a intenção de não parecer repetitivo, ou qualquer que tenha sido sua motivação, o legendista desprezou a tradução já realizada por “Já tenho mão-de-obra suficiente”, para utilizar-se da expressão “Já tenho ajudantes demais”. É fato que a conotação permanece inalterada, mas com esta escolha, o tradutor acabou por descartar a polissemia implícita pela expressão “mão-de-obra”, que poderia, ou não, referir-se ao trabalho braçal do enunciante, tendo em vista o grande número de mãos que possui. Com o uso do termo “ajudantes”, automaticamente a referência se faz a outrem, e não a si próprio.

É possível observar também que o número de quadros da cena se apresenta como um outro exemplo de que na filmografia original, em japonês, não se utiliza o recurso de duas linhas de legenda para uma mesma imagem, optando-se por um único conteúdo imagético para cada linha de texto escrito, diferentemente dos procedimentos adotados na legendação brasileira.

Metáfora 5:

Tabela 7 - Tempo: 0:36:23

Áudio	バカなおしゃべりはやめてくれ!
Transliteração	<i>baka na oshaberi wa yamete kure!</i>
Tradução literal	Pare com conversa tola!
Legenda	<i>Pare com esse papo furado!</i>



Figura 5.1



Figura 5.2

Diferenças culturais entre LF e LA, bem como diferenças entre a própria cultura de origem e a cultura de destino, são frequentemente mencionadas como problemas para a tradução de metáforas (SCHÄFFNER, 2004). Uma mesma metáfora pode não apresentar igual resultado entre as duas culturas envolvidas, já que os conceitos metafóricos são coerentes com os valores de cada uma destas. Além disso, não podemos deixar de considerar a interferência que o legendista poderia ocasionar no momento da tradução, pois como um ser mediador entre roteirista e espectador, sua percepção e construção de sentido deveria ser a mesma da fonte, para que não afetasse a interpretação obtida pelo alvo (SOUZA, 2007).

Entretanto, existem determinadas situações, determinadas expressões, determinadas metáforas que são praticamente isentas de interpretação própria, como se fossem mesmo universalizadas, compartilhadas por diversas línguas, por diversas culturas.

Em casos assim, tanto poderíamos recepcionar a metáfora e traduzi-la literalmente, de modo *stricto sensu*, como poderíamos optar pela escolha de uma substituição por outra similar, pois em ambos os casos a interpretação semântica da mesma não seria afetada.

É o que acontece no exemplo acima, quando a personagem Yubaba diz à Chihiro: バカなおしゃべりは やめとくれ! (*baka na oshaberi wa yamete kure!*). A frase poderia ser tranquilamente traduzida literalmente por “Pare com conversa tola!”, que sua interpretação seria imediata, perfeita. Apesar da qualidade de “tola” ser preferencialmente atribuída a alguém ou alguma coisa, é conceitualmente compreensível que o mesmo adjetivo possa ser atribuído a uma situação, estado ou ato.

O tradutor poderia ter optado por um diversificado número de expressões que apresentam o mesmo sentido, como por exemplo: “conversa fiada”, “conversa mole” ou mesmo “conversa pra boi dormir”, pois todas significariam o propósito ou proposta de alguém que não tem intenção, ou de acordo com o julgamento de *Yubaba* sobre a pequena e frágil *Chihiro*, condições de cumprir o que se propõe.

Observando a legenda em português, podemos ver que o legendista optou, no entanto, pela substituição da expressão metafórica original por uma outra semelhante, e que a tradução escolhida foi “papo furado”. Tanto esta metáfora, quanto as outras anteriormente citadas a título de exemplo, já estão de tal forma convencionalizadas em nosso discurso que possuem suas respectivas definições nos dicionários de língua portuguesa.

Para os falantes da nossa língua, o conceito que temos acerca da expressão “papo furado” é diretamente transferido para a interpretação de uma conversa sem propósitos, fútil. Ninguém construiria uma imagem de um papo – bolsa existente nas aves, formada pela dilatação do esôfago – com um orifício, uma abertura, um buraco. Mas se para nós a expressão representa nada além de falas inúteis, para alguém que não fosse falante do português brasileiro, ouvir essa expressão poderia soar um tanto estranho, e tentar o caminho inverso, com a tradução de “papo furado” do português para uma outra língua estrangeira, poderia ter como consequente resultado um absurdo tradutório, caso o tradutor não tivesse domínio e conhecimento das línguas envolvidas.

Concluimos, assim, que algumas metáforas são amplamente compartilhadas e podem tanto ser traduzidas como substituídas por outras com igual teor, mas não podemos tomar isso como regra, pois o mesmo não se aplica para todos os sinônimos que esta mesma metáfora, eventualmente, possa ter em uma língua específica, já que sinonímia e a equivalência linguística normalmente valem em uma direção, mas não necessariamente na outra.

Metáfora 6:

Tabela 8 - Tempo: 0:39:31

Áudio	そのかわりイヤだとか、帰りたいとか言ったらすぐ子豚にしてやるからね。
Transliteração	<i>sono kawari iyada toka, kaeritai toka ittara sugu kobuta ni shite yaru kara ne.</i>
Tradução literal	Em troca, se disser “não quero”, ou “quero ir embora”, imediatamente lhe faço virar uma porquinha.
Legenda	<i>Mas se ouvir mais um pio, te transformarei numa leitoa.</i>



Figura 6.1



Figura 6.2



Figura 6.3



Figura 6.4

Nesta pesquisa já foi citado anteriormente o padrão de normas técnicas ao qual se enquadra o sistema de legendação das produções filmográficas reproduzidas no Brasil. Este padrão não foi determinado aleatoriamente, mas sim, resultado de diversos estudos feitos por pesquisadores, principalmente, sobre o papel do espectador como parte fundamental na recepção do filme, cuja leitura deste está integrada à experiência proporcionada àquele, ultrapassando os limites de referência empírica, de natureza psicossocial (SOUZA, 2007).

Este padrão de legendação nos mostra que filmes estrangeiros, ao serem traduzidos para legendas textuais, apresentam, no máximo, até duas linhas de legendas, mantendo-se uma proporção entre o tempo de duração de cada legenda e o número máximo de caracteres que esta deve conter, permitindo que o espectador tenha tempo de lê-la por completo. De acordo com Díaz Cintas, um espectador demora em média seis segundos para ler duas linhas de legendas, com aproximadamente 35 caracteres em cada uma. “Mas o número exato de caracteres por segundo, determinado em cada situação, varia em função do meio empregado, do público-alvo e de preferências dos clientes” (ALFARO DE CARVALHO, 2005, p.102).

No caso do exemplo a seguir, é imediatamente perceptível a diferença de padrões adotados entre os dois países e suas técnicas de legendação. Enquanto que no original em japonês, não se adotou em nenhuma legenda a verbalização textual em mais de uma linha, optando-se, ao invés, por uma distribuição de texto em até quadros imagéticos diferentes, na versão em português, todas essas imagens foram reduzidas textualmente a uma só.

Mas isso só foi possível porque, além da diferença técnica na forma como se procede a elaboração textual, permitindo a inclusão de mais de uma linha para cada quadro, o tradutor contou também com a utilização de um recurso linguístico, que neste caso lhe permitiu significativo condensamento de texto: a metáfora.

No áudio original do TF, a extensa frase proferida pela personagem *Yubaba*: そのかわり イヤだとか、帰りたいとか言ったら すぐ 子豚にして やるからね (*sono kawari iyada toka, kaeritai toka ittara sugu kobuta ni shite yaru kara ne*), poderia ter uma tradução literal tal, que obteríamos o seguinte texto: “Em troca, se disser ‘não quero’, ou ‘quero ir embora’, imediatamente lhe faço virar uma porquinha”.

Entretanto, com essa tradução a legenda teria aproximadamente 100 caracteres a serem distribuídos por no máximo, duas linhas, o que

ultrapassaria, consideravelmente, a “regra dos seis segundos” de Díaz Cintas (*ibid*, p.101). Todo este texto referente a supostos lamúrios e lamentações que a personagem *Chihiro* poderia vir a expressar, foi então, recriado pelo tradutor, com a introdução da metáfora: “Mas se ouvir mais um pio, te transformarei numa leitoa”, em que o núcleo principal, a palavra “pio”, apesar de diminuta quanto à representação gráfica e fonética, dá características de compreensão textual bem mais expansiva.

Na segunda parte da frase, a expressão すぐ子豚にしてやるからね (*sugu kobuta ni shite yaru kara ne*), ou “imediatamente lhe faço virar uma porquinha”, e cuja tradução escolhida pelo legendista foi “te transformarei numa leitoa”, pode parecer a um primeiro olhar que se trata de outra expressão metafórica, em que “leitoa”, de acordo com Grimm-Cabral, seria referenciada como um elemento X, porém usando a denominação de um elemento Y (SOUZA, 2004). Mas essa impressão se daria somente para aqueles que não assistiram ao filme desde o início, pois para o real espectador, a conotação do termo “leitoa” não passa uma imagem metafórica, uma vez que ele teria ciência de que a bruxa *Yubaba* tem por costume transformar, literalmente, seus desafetos em porcos, para que sirvam de alimento aos deuses que visitam sua casa de banho.

Deste modo, diante das dificuldades tradutológicas com que se depara o tradutor, seja no que concerne às variações gramaticais e linguísticas intrínsecas em idiomas distintos, seja por barreiras técnicas que se sobrepõem ao seu trabalho, cabe a este profissional, enquanto mediador, ser detentor não só de amplo conhecimento de ambos os idiomas envolvidos, como de um certo discernimento técnico para julgar ser possível adotar a opção tradutória apresentada por Toury, em complementação às de van den Broeck, ou seja, a metaforização de um enunciado que não apresentava sentido metafórico, como sua melhor escolha.

Metáfora 7:

Tabela 9 - Tempo: 0:43:00

Áudio	あいつは湯バーバの手先だから、気をつけな!
Transliteração	<i>aitsu wa Yubaba no te saki dakara, ki o tsukena!</i>
Tradução literal	Aquele cara são os dedos de Yubaba, tome cuidado!
Legenda	<i>Ele é o braço direito da Yubaba. Não confie nele.</i>



Figura 7.1



Figura 7.2



Figura 7.3

A legendação apresenta um diversificado número de regras e preceitos, que intensificam ainda mais o difícil trabalho do tradutor de filmes, principalmente quando lidam com signos linguísticos tão díspares, como é o caso do idioma japonês e do português.

Diferenças de ordem gramatical caminham paralelamente aos diferentes aspectos culturais envolvidos. A variação cultural correspondente a cada país, cada língua, cada povo em sua individualidade, traz consigo uma enorme carga de valores, de conceitos, que foram sendo traçados ao longo de vários anos. Essas idiossincrasias, se não levadas em consideração no momento da tradução, e respeitadas, dentro de suas limitações, durante o ato da legendação, podem interferir na maneira como se recepcionam determinadas informações. De certo modo, essa interferência talvez não viesse a prejudicar o enredo da obra filmográfica como um todo, mas acarretaria a perda de *nuanças* que nos permitiriam compreender e aprender um pouco mais sobre a cultura que as originou.

No exemplo de número 7 das metáforas selecionadas, podemos observar que a escolha feita pelo tradutor restringiu a ênfase dada à frase proferida pela personagem *Lin*. Analisando a expressão あいつは湯バーバの手先だから、気をつけな! (*aitsu wa Yubaba no te saki dakara, ki o tsukena!*), somente um conhecedor do idioma japonês poderia identificar a carga semântica do termo “あいつ” (*aitsu*).

Na verdade trata-se de um pronome de tratamento, mas, por ser considerado uma forma vulgar, este jamais seria utilizado ao dirigir-se a alguém por quem se tem respeito. É comumente empregado como uma gíria, normalmente por pessoas do sexo masculino, e carrega intrinsecamente uma certa dose de desprezo para com quem se refere. Poderíamos traduzir literalmente a expressão por “Aquele cara são os dedos de Yubaba, tome cuidado!”, mas na verdade, se a tradução fosse palavra por palavra, o termo 手先 (*te saki*) seria desmembrado, uma vez que 手 (*te*) significa “mão”, e dentre os vários significados do ideograma 先 (*saki*), um deles é “ponta”, o que resultaria em “ponta das mãos”. Mas, analogamente, como o que temos na ponta de nossas mãos são os dedos, logo, o significado atribuído a tal expressão assim se define.

Claramente a expressão em japonês é representada por uma metáfora, pois equipara a pessoa a quem se refere – no caso o personagem *Haku* – a uma personificação da bruxa *Yubaba*, e o que ela faria com suas próprias mãos, tamanho domínio que exerce sobre *Haku*.

Na tradução do original para as legendas em português “Ele é o

braço direito da Yubaba. Não confie nele.”, o tradutor contou com o recurso da substituição do veículo no texto fonte, para um veículo no texto alvo com teor semelhante ao da metáfora em japonês. Em nosso idioma, a expressão escolhida “braço direito” é amplamente utilizada com o mesmo caráter semântico de sua correspondente. Sendo assim, neste exemplo, o tradutor não teve maiores dificuldades ao traduzir a metáfora, por possuímos uma equivalente.

No entanto, no que diz respeito à escolha para a tradução de “あいづ” (*aitsu*), talvez o legendista tenha tomado tal decisão por ter que lidar com exigências do revisor, ou da empresa distribuidora, para realizar modificações de ordem linguística, como por exemplo, amenizar linguagens agressivas, ou mesmo vocábulos obscenos (KOGLIN, 2008), o que não chega a ser o caso da expressão apresentada. Seja qualquer que tenha sido sua motivação, é fato que a tradução do pronome em questão, por “Ele” simplesmente, minimizou consideravelmente o sentimento de desdém atribuído por *Lin* ao personagem *Haku*, não sendo, assim, percebido pelo espectador não-falante da língua japonesa.

Metáfora 8:

Tabela 10 - Tempo: 0:58:50

Áudio	四の五の言う と石炭にしちまうよ。
Transliteração	<i>shi no go no iu to, sekitan ni shichimauyo.</i>
Tradução literal	Se falar do 4 do 5, lhe transformo em carvão.
Legenda	<i>Mais um pio e você vira carvão.</i>



Figura 8.1



Figura 8.2

Diante de problemas tradutórios, como é o caso da tradução de metáforas, de acordo com Christina Schäffner (2004), se uma metáfora ativa diferentes associações nas duas culturas envolvidas, deveria-se evitar uma tradução literal e optar por uma metáfora correspondente na LA, ou então por uma paráfrase. No entanto, se a intenção for enfatizar especificidades culturais na LF, então seria melhor reproduzir a metáfora da LF adicionando-se alguma explicação, seja na forma de nota de rodapé ou por meio de anotações (SCHÄFFNER, 2004, p.1264, tradução da autora)³⁹.

Obviamente sabemos que não há este tipo de recurso explicativo no caso do texto legendado. Ainda que fosse possível, se a nota de rodapé por si só já acarreta uma espécie de interrupção na leitura do texto escrito, essa interferência seria um tanto agravada na leitura de legendas, por seu caráter de informação externa, se inserindo nos estímulos extras que vêm competir com outros signos (imagens, sons, trilha sonora), exigindo significativo esforço por parte do espectador para sua compreensão e construção de sentido.

Diante da impossibilidade da adição de recurso explanatório às legendas, cabe ao tradutor realizar uma análise linguística e técnica condizente com a melhor escolha a ser feita. Como é o caso do excerto em questão.

³⁹ Texto original: [...] if a metaphor activates different associations in the two cultures, one should avoid a literal translation and opt either for a corresponding TL-metaphor or for a paraphrase. If, however, the culture-specificity of the ST is to be stressed, then it would be better to reproduce the SL-metaphor and add an explanation, either in a footnote or by means of annotations.

A expressão 四の五の言うのと石炭にしちまうよ (*shi no go no iu to, sekitan ni shichimauyo*) necessita de interpretação semântica para que seja possível sua compreensão. Uma tradução fiada em dicionários de língua estrangeira-português deixaria o tradutor em uma situação, no mínimo, complicada, pois desmembrando seus vocábulos, teríamos como tradução literal “Se falar do 4 do 5, lhe transformo em carvão”.

De certo fica difícil compreender o significado da primeira parte da sentença, “Se falar do 4 do 5”, por referências puramente lexicais. Este é um exemplo de que é preciso muito mais que conhecimento meramente linguístico dos idiomas envolvidos, pois nem sempre as palavras apresentarão claramente seus significados. No entanto, um conhecedor da cultura japonesa, seus costumes, seus modos de expressar, e principalmente seus recursos linguísticos – neste caso a metáfora – não teria grandes dificuldades em interpretar a frase como o ato de ficar incomodando, reclamando com minúcias, aborrecendo com pequenos detalhes sobre isso ou aquilo⁴⁰.

Sendo assim, analisando a legenda em português “Mais um pio e você vira carvão”, observa-se que, independentemente da expressão metafórica no texto fonte possuir ou não diferentes associações nas culturas em questão, como disse Schäffner, fica claro que neste caso não se deveria, nem sequer seria possível, fazer uma tradução *stricto sensu* e, ainda assim, manter o sentido que se pretendia no original. As melhores opções seriam a de uma paráfrase, ou, como fez o tradutor, a substituição da metáfora do TF por outra: “Mais um pio...”.

Nota-se também que, como em um exemplo anteriormente citado – número 6 dos excertos –, há nesta frase uma fala que exprime a ideia de uma metáfora: 石炭にしちまうよ (*sekitan ni shichimau yo*), traduzida pelo legendista por “... e você vira carvão”. Assim como no outro caso a bruxa *Yubaba* faz ameaças de transformar a protagonista *Chihiro* em porquinha, ou leitoa, neste, ela lhe atemoriza com a possibilidade de lhe transformar em carvão. Entretanto, através do recurso das imagens, na obra cinematográfica é possível a interpretação intersemiótica de que “carvão”, dentro deste contexto, se refere literalmente ao combustível utilizado na fornalha que abastece a casa de banhos, não possuindo, assim, conotação metafórica.

⁴⁰ Fonte: <http://osaka.yomiuri.co.jp/mono/mo80606d.htm>

Metáfora 9:

Tabela 11 - Tempo: 01:41:58

Áudio	いいなあ。愛の力だな。
Transliteração	<i>ii na~, ai no chikara da na~.</i>
Tradução literal	Ahhh... A energia/força do amor.
Legenda	<i>Ninguém vence o poder do amor.</i>



Figura 9.1



Figura 9.2

Alguns estudos propõem que durante o processo de legendação, o tradutor opta predominantemente pela estratégia da tradução *stricto sensu* (ARAÚJO, 2002; SOUZA, 2007), fato este que pode ser considerado como uma das prováveis causas para inadequações na tradução de metáforas. Muitas vezes os legendistas buscam uma tradução que mais se aproxime do texto original, tentando assegurar que não ocorrerão modificações em seu trabalho, uma vez que esta literalidade costuma ser cobrada não só pelo espectador, como também pelos profissionais envolvidos na tradução do filme (ARAÚJO, 2002).

Todavia, dentre os exemplos contextualmente metafóricos que foram extraídos para análise nesta pesquisa, este é o primeiro caso em que o legendista optou pela tradução *stricto sensu* da metáfora.

O áudio – ou mesmo a legenda – em japonês é composto pela frase いいなあ。愛の力だな。(ii na~. ai no chikara da na~.), em que o primeiro vocábulo いい⁴¹ (ii) significa “bom”⁴²; なあ (na~) seria uma forma variante de ね (ne), terminação muito utilizada pelos japoneses, e que equivaleria ao nosso “não é?”; 愛 (ai) é o ideograma que simboliza a palavra “amor”; の (no), partícula que indica adjunção⁴³; 力 (chikara) é o símbolo que representa “força, energia”; e, por fim, だな (da na~), outra variante informal para a expressão ですね (desu ne), ou “não é mesmo?”.

A maneira como o personagem de *Kamaji* profere a sentença ao conversar com *Haku*, indica uma reflexão, uma admiração, uma elocução quase que em forma de um suspiro. Tentando construir uma frase formada pela tradução de cada palavra, talvez o resultado fosse algo como: “Que bom/Que legal/Que coisa boa – ou mesmo a interjeição Ahhh... É a energia/força do amor”.

Apesar da tradução na legenda “Ninguém vence o poder do amor” ter recebido palavras que não foram diretamente motivadas por outras no texto fonte, o que poderia caracterizar uma paráfrase, em sua essência, ou seja, na metáfora propriamente dita, optou-se pela tradução *stricto sensu*, pois “...o poder do amor” tem um valor representativo para os falantes do português, tal qual a metáfora adotada no original tem para os de japonês. Sendo assim, com a escolha de uma tradução literal, o resultado final foi alcançado com êxito.

⁴¹ Forma usualmente utilizada para o adjetivo よい (yoi).

⁴² Ou “boa”, já que no idioma japonês não há distinção de gênero.

⁴³ A partícula *no*, quando se apresenta sob a forma de *Kaku-joshi* (Partículas Indicativas de Caso), liga um substantivo a outro, formando uma relação intrínseca entre eles, como a de posse e a de adjunto. Pode também ser indicativa do sujeito da oração adjetiva. A ordem dos elementos interligados por esta partícula é, em geral, exatamente a inversa daquela do português (HINATA, 1992).

Metáfora 10:

Tabela 12 - Tempo: 01:42:15

Áudio	みんな自分でまいた種じゃないか。
Transliteração	<i>minna jibun de maita tane janaika.</i>
Tradução literal	Não é a semente que todos vocês mesmo plantaram?
Legenda	<i>Todos vocês colheram o que plantaram!</i>



Figura 10.1



Figura 10.2

Finalizando a análise das expressões metafóricas, contidas nos excertos subtraídos da obra filmográfica japonesa utilizada como texto fonte, o exemplo a seguir nos mostra que apesar de cada cultura ser única e apresentar suas próprias idiossincrasias que estruturam suas formas de pensar e agir, a interculturalidade linguística é de alcance tão amplo que, seja nos dias de hoje, já incorporados à era da globalização como algo institucionalizado, seja em um tempo remoto, quando o homem passou a reger seus pensamentos e ações com base nas metáforas, é possível nos depararmos com situações que comprovam que metáforas ocorrem em diversas línguas, nas mais variadas culturas, podendo ser comuns a vários tipos de povos, não importando seu distanciamento físico, cultural ou linguístico.

Lakoff e Johnson afirmam que “nosso sistema conceitual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza” (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.45), estando os domínios conceituais de um indivíduo diretamente vinculados à cultura deste, por serem adquiridos através de sua constante interação com ambientes físicos e culturais.

Com base no estudo dos autores, podemos perceber que apesar do distanciamento presente entre os povos envolvidos, ambos compartilham de um mesmo domínio conceitual, já que, apesar da escolha tradutória feita pelo legendista ter sido a da substituição da metáfora no TF por outra semelhante no TA, é possível notar que a escolha somente tem este caráter substitutivo por não apresentar exatamente as mesmas palavras, mas seu contexto semântico, bem como sua estrutura linguística, são quase idênticos.

A expressão em japonês みんな自分でまいた種じゃないか (*minna jibun de maita tane janaika*), poderia ser literalmente traduzida por “Não é a semente que todos vocês mesmo plantaram?”, em que a única diferença da metáfora adotada pelo tradutor na legenda em português “Todos vocês colheram o que plantaram!”, é o fato de que, em nosso idioma, causa e consequência são explícitas verbalmente, pois “se colhe” posteriormente, exatamente aquilo que “foi plantado” em um momento anterior; enquanto que no idioma japonês, a ação de “colher” fica subentendida como a consequência da “semente que foi plantada”.

Ainda que o termo metafórico em questão não existisse em nossa língua, mesmo a opção por uma tradução *stricto sensu* resultaria em igual sentido. Deste modo, podemos concluir que, apesar de os Estudos da Tradução ressaltarem que as dificuldades encontradas na tradução de metáforas dentro de conceitos culturais se apresentam como grandes desafios tradutórios na maioria das vezes, neste caso, especificamente, foi possível uma tradução perfeita, pelo fato de ambos os grupos envolvidos possuírem um mesmo sistema conceitual.

5. DISCUSSÃO

Embora, conforme previamente citado, alguns estudiosos defendam uma tendência predominante de optar-se pela literalidade no que diz respeito ao processo tradutório da legendação, adotando preferencialmente a tradução *stricto sensu* a outras estratégias tradutórias (ARAÚJO, 2002; SOUZA, 2007; KOGLIN, 2008), com base nas análises feitas através dos excertos selecionados para o *corpus* desta pesquisa, foi possível perceber que não há regras estritas quando a temática abordada é a tradução, tendo em vista que, contrariando essa tendência, a predominância estratégica neste trabalho não foi a da tradução literal, encontrando-se somente uma recorrência desta dentre os modelos analisados.

A fim de melhor visualizar os modelos de tradução existentes para os recursos metafóricos linguísticos empregados na obra de animação japonesa, sob a luz dos teóricos seguidos para o desenvolvimento deste trabalho, observemos o quadro abaixo, verificando quais seriam estas estratégias tradutórias, e quantas vezes as mesmas foram adotadas pelo tradutor para a elaboração/tradução das legendas:

Estratégias de tradução	Recorrências
Substituição	6
Paráfrase	3
Não metáfora em metáfora	2
<i>Stricto Sensu</i>	1
Omissão da metáfora	0
Inserção da metáfora	0

Tabela 13: Demonstrativo de Estratégias tradutórias e recorrências

Dentre as expressões metafóricas analisadas, constatou-se uma maior recorrência da estratégia designada pelo teórico descritivista van den Broeck (*apud* SCHÄFFNER, 2004) como substituição, ou seja, a qual se faz a opção por substituir o recurso linguístico apresentado na origem por algum outro com sentido similar na tradução, embora observe-se que dois casos de substituição, dentre os seis encontrados, poderiam ter sido traduzidos pelo legendista sob a forma *stricto sensu*, e ainda assim apresentar um mesmo resultado semântico, atingindo igualmente o objetivo tradutológico, como é o caso dos exemplos 5 e 10 dos excertos.

Essa observação é válida no sentido de destacar a dificuldade encontrada pelo tradutor entre as opções comumente utilizadas, pois embora a conceitualização teórica acerca dos modelos adotados seja bem específica, na prática, alguns casos podem não apresentar limites claramente estabelecidos, principalmente entre as alternativas de substituição e *stricto sensu* (KOGLIN, 2008), o que pode vir a se tornar um problema de tradução para o profissional da área.

Durante todo este processo, os tradutores de uma produção audiovisual procuram, dentro de suas limitações, respeitar as especificações técnicas em todo o percurso de uma obra, buscando, além disso, através de uma tradução que mais se aproxime da língua de partida, se resguardar de quaisquer eventuais modificações em seu trabalho – já que uma tradução dita “literal” será cobrada tanto pelo espectador, quanto pelos profissionais envolvidos (distribuidora, empresa legendadora, marcador e revisor), exercendo, estes últimos, importante papel no resultado final da tradução (ARAÚJO, 2002).

Entretanto, na prática, nem sempre isso se torna possível, e deste modo, o tradutor há que fazer uso de toda sua habilidade e experiência técnica e linguística para encontrar as melhores soluções para os problemas que venham a surgir, além de sensibilidade suficiente para se aperceber destes problemas, pois “é premente considerar que o sentido pretendido pelo roteirista pode não ser percebido e construído pelo tradutor, o que inevitavelmente afetará a abordagem do espectador” (SOUZA, 2007, p. 8).

Com base nas análises do *corpus*, percebe-se que a segunda estratégia de tradução mais utilizada foi a técnica da paráfrase, que sugere a tradução de uma expressão metafórica da língua de origem por uma expressão não necessariamente metafórica na língua de chegada. Este recurso é normalmente utilizado quando não há metáforas correspondentes na língua para a qual se traduz, ou quando uma

tradução literal poderia acarretar considerável perda semântica, pois existem casos em que expressões linguísticas – não metafóricas – estão de tal forma institucionalizadas na língua em questão, que exprimem muito mais conteúdo do que uma tradução *stricto sensu* poderia carregar, já que traduzir um significante não implica, necessariamente, em conseguir traduzir seu significado.

Já sob a perspectiva de Toury (1995), que ao tratar os problemas da tradução de metáforas, leva em consideração não somente as contidas no texto fonte, mas também as presentes no texto alvo, observou-se a adoção de uma de suas três propostas tradutórias. Em complementação ao modelo de van den Broeck, Toury sugere a omissão da metáfora no TA, embora haja a utilização de uma no TF; a não metáfora em metáfora, que adiciona uma expressão metafórica onde não havia uma; e por fim, a inserção de metáfora, que de modo semelhante à anterior, adiciona uma metáfora no TA, embora, neste caso, não tenha havido motivação linguística no TF.

Nos exemplos analisados, das três possibilidades apresentadas por Toury, constatou-se tão somente a adoção do recurso que transforma uma expressão não metafórica, no texto em japonês, em uma metáfora, na legenda em português. Essa estratégia foi utilizada em dois casos, nos quais é possível observar que, embora linguisticamente não se tenha feito uso do recurso metafórico inicialmente, seu valor conotativo era implícito e seria, de certa forma, clarificado caso fosse substituído por uma metáfora ao invés de simplesmente traduzido literalmente, ampliando-se, assim, a ênfase dada ao enunciado.

Uma outra situação em que se costuma adotar este tipo de estratégia de tradução é quando há a necessidade de condensamento de conteúdo lexical, o que é muito comum em casos de legendas fílmicas, pois estas têm que respeitar as imposições técnicas a que estão submetidas, tema já abordado anteriormente nesta pesquisa. Em determinadas situações, apesar de aparentemente enxutas quanto à sua representação fonética e mesmo gráfica, algumas expressões conseguem apresentar uma explanação textual bem mais expansiva graças a seu valor semântico, o que ocorre frequentemente com as metáforas, uma vez que as metáforas proveem os falantes de uma maneira de expressar ideias que dificilmente seriam construídas por meio da linguagem literal, além de serem um meio particularmente compacto de comunicação, e, finalmente, por carregarem imagens mais vívidas e detalhadas de nossas experiências subjetivas (SOUZA, 2007).

Os outros dois modelos sugeridos por Toury – a omissão e a

inserção de metáfora – não foram constatados nas análises feitas a partir dos excertos selecionados.

De qualquer forma, seja por limitações de ordem técnica, linguística, ou mesmo cultural, haja vista que estas metáforas, especificamente, têm como origem uma cultura distante da ocidental, no caso, o idioma japonês, e que deve-se considerar que dialetos, palavras e expressões sem equivalentes em língua estrangeira, bem como as diferenças culturais, constituem barreiras para os tradutores, conclui-se que nem sempre é possível para o legendista adotar padrões no que concerne ao procedimento tradutório, pois o que parece condizente em uma determinada situação, pode não ser em outra, ainda que estas sejam aparentemente semelhantes.

Ponderando-se que “o conjunto dos sistemas de signos cinematográficos pode ser considerado como um construto ao qual damos um significado” (DINIZ, 1998, p. 315), constata-se que o referido significado pode ser atribuído ao conteúdo da obra fílmica não somente pelo espectador após assisti-la, mas bem antes disso, quando a película passa, então, pelas mãos do responsável por tornar possível essa veiculação além das fronteiras, em diferentes países e idiomas, através da tradução. Este momento é, ainda que não o seja devidamente valorizado, de extrema importância, pois caso estas mãos não possuam adequada aptidão, o resultado final pode não ser o inicialmente proposto pelo autor do filme, já que “toda tradução, e não só a audiovisual, é interpretação, criação e reescritura, sendo, portanto, dependente do contexto em que se realiza” (ARAÚJO, 2002, p. 149).

“Translation problems will always remain problems, even when a translator has learnt how to deal with them rapidly and effectively.”

Cristiane Nord

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diferentemente da tradução literária, a tradução de filmes apresenta questões específicas, por implicar relações intersemióticas nas quais se operam, num primeiro instante, processos de transferência de texto oral para texto escrito, posteriormente, de texto escrito em língua-fonte para texto escrito em língua-alvo, além, naturalmente, das imbricações entre texto oral e as legendas com as orientações provenientes de componentes imagéticos de várias ordens (e.g., cores, formas, contrastes, efeitos de profundidade e movimento), que concomitantemente a outros traços fílmicos (e.g., sons, trilhas sonoras e mesmo as legendas), circunscreve a obra em um ambiente que poderíamos chamar de “polissemiótico” – designação que se refere aos diversos sistemas sígnicos presentes, de forma simultânea, em uma obra cinematográfica.

Nas palavras de Riitta Oittinen (2000), “Em um filme [...] a estória é contada não somente pelo texto e pelas ilustrações, mas também por sons e movimentos” (OITTINEN, 2000, p.111, tradução da autora)⁴⁴, sendo estes movimentos categorizados sob diversos aspectos, tais como o físico, o ótico, o perceptivo, além de incluir-se, igualmente, a sensação de movimento produzida por fatores cinéticos. Além destes, o tradutor de filmes deve estar atento à linguagem apresentada em forma de arte, pois existiriam outros tipos de movimentos que vão além dos físicos, já que ora são os objetos que se movem, ora o que se move é a mente do espectador, pois este carrega na memória lembranças que são ativadas por uma cena, um som ou mesmo uma fala específica.

Embora de cada espectador provenha uma interpretação individual e pessoal dos elementos concatenados que, juntos, compõem a obra fílmica, esta pluralidade de informações pode incitar recepções variadas, pois ao mesmo tempo em que viria a enriquecer o leque das eventuais interpretações que emergem da parte do espectador, conduziria igualmente a uma variedade maior de possibilidades interpretativas por parte do tradutor que, ao contrário do primeiro, deverá fazer opções e assumir responsabilidades por suas traduções.

O profissional que trabalha com a legendação de filmes, ou com tradução de legendas, detém, de certo modo, a responsabilidade sobre

⁴⁴ Texto original: *In film [...] the story is told not only by text and illustration, but also by sound and movement.*

uma parcela da primeira interpretação do original. Naturalmente, textos quando publicados – ou filmes quando lançados – passam a fazer parte do mundo daquele que os recebe.

O texto é sempre lido sem a aprovação de seu autor. Ele é “visitado” por um leitor singular e desvincula-se do ato de criação no momento em que se inscreve no domínio público (GOROVITZ, 2006, p.59).

Não obstante essa liberdade (de)limitada por conceitos e regras, na tentativa de dizer “quase a mesma coisa” (ECO, 2007) enquanto traduz, o legendista precisa observar a relação entre a formulação linguística e o sentido que esta transporta.

Circunscrita neste ambiente, a metáfora se torna mais um dentre os vários “problemas de ordem linguística” que o legendista terá que experimentar, pois segundo van Besien: “[...] o uso de metáfora é acompanhado por certos riscos, porque quem a utiliza não tem controle sobre sua compreensão pelo leitor ou ouvinte: a compreensão pode ser individualmente diferente [...]” (1989, *apud* SOUZA, 2004, p.55). Deste modo, em se tratando de línguas bastante distintas, como é o caso do japonês e do português brasileiro, o legendista poderá encontrar muitas restrições situadas no limiar entre tradução literal e tradução do sentido, entre equivalências e correspondências, bem como entre terminologias que variam em função do suporte teórico adotado. E nestes casos, José Paulo Paes (1990) afirma que:

Cortar caminho, em tradução, significa quase sempre privar o leitor de alguns dos maiores encantos da travessia do texto. Isso acontece sobretudo quando, por não encontrar na língua-alvo equivalente adequado para alguma expressão figurada do texto-fonte, o tradutor se contenta em verter-lhe apenas o significado, sem fazer justiça ao torneio verbal (PAES, 1990, p. 50).

As tomadas de decisão feitas pelo legendista durante os caminhos percorridos na tradução são, de certa forma, inclassificáveis: nem certas, nem erradas, pois a tradução, sobretudo de legendas fílmicas, abre um leque infinito de opções. Naturalmente, na área do cinema os problemas técnicos deverão ser, sempre, superados ou contornados. Em ambos os

casos, abrindo vias para investigação científica e interessando aos ET.

Tendo abordado alguns conceitos de cultura, podemos afirmar que a questão cultural situa-se na base central que sustenta a tradução de metáforas. Observamos, igualmente, que língua e cultura são indissociáveis, logo, o trabalho do tradutor se desenvolverá não somente na esfera linguística, mas também sob a égide de aspectos culturais, tanto provindos da cultura-fonte, como da cultura-alvo. Deste modo, o trajeto de criação, percepção e compreensão de um enunciado metafórico tomará por base a experiência individual de cada um dos integrantes da tríade – autor, tradutor, espectador (leitor) –, considerando-se seus contextos sócio-culturais.

Inserida neste contexto, a tradução intersemiótica nos instiga a reavaliar o conceito de linguagem, pois tomar como parâmetro o fato de ser composta apenas por fonemas e morfemas seria restringir a linguagem unicamente a manifestações verbais, principalmente a linguagem originária de um material audiovisual, pois o que o distingue das outras formas de comunicação, é justamente sua constituição semiótica, e a forma como são apresentados seus conteúdos, através de múltiplos canais visuais e acústicos.

Conclui-se parecer inquestionável, no patamar em que se encontram os estudos da tradução, o fato de o tradutor precisar dominar, de modo satisfatório ao exercício de suas função, as línguas e culturas com as quais trabalha, sobretudo o espaço situado entre as duas margens (BARTHES, 1973). A tradução, uma vez lançada, exercerá o papel de veículo intercultural que possibilitará algum tipo de compreensão entre culturas.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALFARO DE CARVALHO, C. *A tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, 157 f., 2005.

_____. *A arte da Tradução*. 2006. Disponível em: <<http://artedatraducao.blogspot.com/2006/03/ttulos-de-filmes.html>> Acesso em: 18 nov 2009.

ARAÚJO, V.L.S. “Glossário bilíngue de clichês para legendagem e dublagem”. *The Specialist*, v. 23, nº. 2, p.139-154, 2002.

ARROJO, R. *O Signo Desconstruído – Implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. 2ª. Ed., Campinas, SP: Pontes, 2003.

AZENHA, J.J. *Tradução técnica e condicionantes culturais: primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas - FFLCH/USP, 1999.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guisburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BAKER, M. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, 1998.

BERMAN, A. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: Letras, 2007.

CAMPOS, H. *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*. 1ª. Ed., São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

CARVALHO, M.B. & SOUZA, A.C. “As metáforas e sua relevância no processo de ensino-aprendizagem de língua estrangeira”. In: *Fragmentos*. Universidade Federal da Santa Catarina, nº. 24, p.29-44, 2003.

CASTRO, M.S. *Tradução ética e subversão: desafios práticos e teóricos*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio, p.91-103, 2007.

DÍAZ CINTAS, J. *New Trends in Audiovisual Translation* (Topics in Translation). 1ª ed., Clevedon: Multilingual Matters, 2009.

DINIZ, T.F.N. “Tradução Intersemiótica: do texto para a tela”. In: *Cadernos de Tradução*. Universidade Federal de Santa Catarina, Vol.1, nº. 3, p.313-338, 1998.

DUFF, A. “Idiom: from one culture to another”. In: *Translation*. Oxford University Press, p. 123-157, 1996.

ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. 1ª. ed., Rio de Janeiro: Record, 2007.

FRANCO, E.P.C. *Everything you wanted to know about film translation (but did not have the chance to ask)*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, p.72-78, 1991.

GOROVITZ, S. *Os labirintos da tradução. A legendagem cinematográfica e a construção do imaginário*. Brasília: UnB, 2006.

GOTTLIEB, H. “Subtitling”. In: M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge, p. 244-248, 1998.

GRAÇA, A. *Cultura, tradução e vivência do significado* – Secção de Estudos Alemães/FCSH – Universidade Nova de Lisboa, 2002. Disponível em:
<http://www.fcsh.unl.pt/deps/estudosalemaes/Pubs/P_Aires_Graca_06_Nov_2002.asp> Acesso em: 02 nov 2008.

GUSMÃO, F.A. *Ensaio sobre a Herança Cultural Japonesa incorporada à Sociedade Brasileira*. Brasília: FUNAG, 2008.

HOLMES, J. “The Name and Nature of Translations Studies”. In: *Translated! Papers on Literary Translation and Translations Studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988.

HIRANO, C. “Eight Ways to Say You: The Challenges of Translation”. In Gillian Lathey (Ed.), *The Translation of Children’s Literature – A Reader*. Bristol, UK: Multilingual Matters, p. 225-231, 2006.

HIRASHIMA, C.K. *O Haikai nas artes visuais: tradução intersemiótica*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP, 192 f., 2007.

JAKOBSON, R. “Aspectos Linguísticos da Tradução”. In: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. (p. 63-72). São Paulo: Cultrix, 1969.

JOLKESKY, L.M.P.V. *Legibilidade de diálogos: a colocação de pronomes nas traduções brasileiras de 'Pinóquio' de 2002*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 111 f., 2007.

KOGLIN, A. *A tradução de metáforas gerados de humor na série televisiva "Friends": um estudo de legendas*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 98 f., 2008.

KONDO, M. & WAKABAYASHI, J. "Japanese tradition". In: M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge, p. 485-494, 1998.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da Vida Cotidiana*. Tradução do Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM) sob coordenação de Mara Sophia Zanotto e pela tradutora Vera Maluf. 1ª ed. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Educ, 2002.

LINDE, Z. & KAY, N. *The Semiotics of Subtitling*. 1ª ed., United Kingdom: St. Jerome Publishing, 1999.

LUYTEN, S.M.B. "Onomatopeia e mimesis no mangá: a estética do som". In: *Revista USP*, São Paulo, nº. 52, p.176-188, dezembro/fevereiro 2001-2002.

LUZ, R. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2002.

MASCARELLO, F. *História do Cinema Mundial*, 3ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

McCARTHY, H. *Hayao Miyazaki, Master of Japanese Animation – Films, Themes, Artistry*. Berkeley, California: Stone Bridge Press, 2002.

MELLO, G.M.G.G. *O tradutor de legendas como produtor de significados*. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, 187 f., 2005.

OGASSAWARA, A.T. *O ENSINO DA ESCRITA JAPONESA: um estudo terminológico bilíngue (japonês-português)*. Tese (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística Aplicada – UnB, 221 f., 2006.

OITTINEN, R. *Translating for Children*. New York: Garland Publishing, 2000.

OLIVEIRA, S.M. *Legendação de metáforas: um estudo empírico-experimental com base no filme “La Lengua de las Mariposas”*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 87 f., 2008.

OTTONI, P. *Tradução – A prática da diferença*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

PAES, J.P. “Metáfora e Memória – A expressão metafórica na tradução”. In: *Tradução: a ponte necessária – aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ed. Ática, p. 49-53, 1990.

PAGANINE, C. “Tradução e interpretação: uma perspectiva hermenêutica”. In: *Revista Scientia Translationis*, nº 3 - PGET/CCE – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2006.

PEREIRA, F.P. “Pequeno estudo comparado das Onomatopeias das Línguas Portuguesa e Japonesa”. In: *XII Encontro Nacional de Professores Universitários de Língua, Literatura e Cultura Japonesa e II Encontro de Estudos Japoneses*. Rio Grande de Sul: Gráfica UFRGS, p. 211-225, 2001.

PETTIT, Z. “Connecting Cultures: Cultural Transfer in Subtitling and Dubbing”. In: *New Trends in Audiovisual Translation* (Topics in Translation). 1ª ed., Clevedon: Multilingual Matters, p.44-57, 2009.

PLAZA, J. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

REDDY, M.J. “A metáfora do conduto: um caso de conflito de enquadramento na nossa linguagem sobre a linguagem”. Tradução de Ilesca Holsbak, Fabiano B. Gonçalves, Marcela Migliavacca e Pedro M. Garcez. In: *Cadernos de Tradução*, Porto Alegre, nº 9, p. 1-54, 2000.

RIECHE, A.C. *Memória de tradução: auxílio ou empecilho?*. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica – PUC-Rio, p.55-60, 2004.

SAITO, H. *A presença japonesa no Brasil*. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1980.

SCHÄFFNER, C. “Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach”. In: *Journal of Pragmatics*, v. 36, p.1253-1269, 2004.

SHAVIT, Z. *Poetics of Children's Literature*. Athens/London: The University of Georgia Press, 1986.

_____. “Cheshire Puss, ...Would you tell me, please, which way I ought to go from here? Research of Children Literature: The State of Art. How Did We Get There - How should we proceed”. In: J. S. F. Vázquez, A. I. L. Cenitagoya, & E. L y León (Eds.), *Realismo Social y Mundos Imaginarios: Una Convivencia para el Siglo XXI*. Madrid: Universidad Alcala, p.30-41, 2003.

SOUZA, A.C. *Leitura, Metáfora e Memória de Trabalho: três eixos imbricados*. Tese (Doutorado) – Curso de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, p.51-64, 2004.

_____. “Tradução e leitura de metáforas nas legendas de filmes”. In: *Cadernos de Tradução*, Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2007, artigo aprovado para publicação.

STEINER, G. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: UFPR, 2005.

TAKAHASHI, M.H. *Tradução de narrativas orais japonesas: alguns aspectos*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo - USP, 2008.

TOURY, G. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamin, 1995.

VENUTI, L. *The Translator's Invisibility*. London: Routledge, 1995.

_____. “A invisibilidade do tradutor”. Tradução de Carolina Alfaro de Carvalho. Revisão técnica de Paulo Henriques Britto e Maria Paula Frota - p.111-134. In: *Revista Palavra*, 3 – Dptº Letras – PUC/RJ, 1996.

_____. *Escândalos da Tradução*. Tradução de Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

Dicionários e obras de referência

CAMARA JR., J.M. *Dicionário de Linguística e Gramática – Referente à Língua Portuguesa*. 23^a. Ed., 192 f., 2002.

COELHO, Pe. J.N.C. *Dicionário de Japonês-Português*. 1^a. Ed., Porto, Portugal: Porto Editora, Ltd., 1002 f., 1998.

FERREIRA, A.B. de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2^a ed., RJ: Ed. Nova Fronteira, 1839 f., 1986.

FUKUMA, S. *Japonês para brasileiros*. 4^a. Ed., São Paulo: Pioneira, 384 f., 1986.

Fundação Japão. *Dicionário Básico Japonês-Português*. Aliança Cultural Brasil-Japão. Massao Ohno Editor, 960 f., 1989.

Grupo Nipo-Brasileiro de Estudos Linguísticos. *Dicionário Japonês-Português com vocábulos e expressões em alfabeto romano*. Tokyo, Japan: Editora Natsume Co., Ltd., 486 f., 1998.

HINATA, N. *Dicionário Japonês-Português Romanizado*. Tokyo, Japan: Editora Kashiwashobo S.A., 612 f., 1992.

KUMON. *Kumon no Gakushu Kanji Jiten*. Tokyo, Japan: Editora Kumon Publishing Co., Ltd., 655 f., 1993.

LACERDA, R.C. & LACERDA, H.C. & ABREU, E.S. *Dicionário de Provérbios – Francês, Português, Inglês*. 2ª. Ed., São Paulo: Unesp, 2004.

MICHAELIS. *Dicionário Prático Português-Japonês*. Aliança Cultural Brasil-Japão. São Paulo: Cia. Melhoramentos, 791 f., 2000.

MIYAZAKI, H. Filme: “*Sen to Chihiro no kamikakushi*” (Título em Português: *A Viagem de Chihiro*). Distribuidora: Europa Filmes, 2001.

On-line English to Japanese to English Dictionary. Disponível em: <http://www.freedict.com/onldict/jap.html>

REVISTA DE CINEMA, Ano VI, nº. 56, Editora Única, Julho, 2005.

REVISTA VEJA, Edição 1811, Editora Abril, Julho, 2003.

REVISTA MADE IN JAPAN, Ano 12, nº. 143, Ed. JBC, Agosto, 2009.

TAKEBAYASHI, S. *English-Japanese Learner's Pocket Dictionary*. Tokyo, Japan: Editora Kenkyusha Co., Ltd., 561 f., 1996.